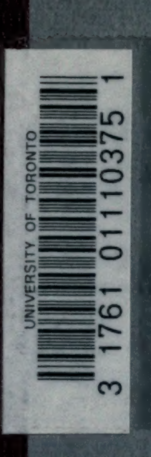


Oettinger Wilhelm
Das komische bei Moliere

DAS KOMISCHE BEI MOLIÈRE.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG

EINGEREICHT VON

WILHELM OETTINGER

AUS PLANKSTADT (BADEN).

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1901.

Von der philosophischen Fakultät genehmigt am 2. März 1901.

DEM ANDENKEN

MEINER VERSTORBENEN MUTTER

GEWIDMET.

Einleitung.

I.

Molière ist zu allen Zeiten nicht bloss in Frankreich, sondern auch in den übrigen Kulturländern überaus hoch geschätzt und von einzelnen Beurteilern fast vergöttert worden. Es gibt auch unzählige Uebersetzungen und Bearbeitungen Molière'scher Stücke in den europäischen Sprachen und Erläuterungen dazu, so dass es kaum möglich ist, die gesammte Molièrelitteratur zu überschauen. In einigen Ländern, Frankreich voran, haben sich gelehrte Männer sogar zu gemeinsamer Würdigung der Werke Molière's zusammengeschlossen. Eigene Zeitschriften dienten der Förderung dieses Zweckes und untereinander stehen Molièristen verschiedener Länder im Gedankenaustausch. So konnte denn Charles Lenient in seinem «Portrait physique et moral de Molière» in der Revue pol. et littéraire vom 16. Mai 1874 p. 1085 sagen: «De nos jours une sorte de confrérie érudite s'est formée pour éclaircir, creuser, exhumer tout ce qui a trait à la vie, à l'éducation, à la jeunesse, à la famille de Molière. Molière a non seulement ses admirateurs, mais aussi ses dévots».

Die berufensten Beurteiler des Auslandes haben sich über Molière ausgesprochen. Man vergleiche darüber die bekannten Bücher von Dr C. Humbert «Englands Urteil über Molière», Bielefeld und Leipzig 1878 und «Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik», Leipzig 1869.

Für England sei demnach an Walter Scott [1] und dessen Ausspruch über Molière erinnert: «Er ist der König aller komischen Dichter und ohne Bedenken ist ihm unter den komischen Dichtern aller Zeiten der erste Platz anzuweisen».

Die englische Auffassung stimmt damit überein, dass Molière als dramatischer Dichter überhaupt der einzige Nebenbuhler Shakespeare's, in seinem speziellen Gebiet aber der grösste Komiker der Welt sei, wie man unter anderem bei Charles Reade [2] in seinem Werke «The eight

---

[1] W. Scott: Molière's Leben und Werke, II. Bd. d. Foreign Quaterly Review, 1528 abgedruckt in den «Critical and miscellaneous essays». 3 vol. Philadelphia, vol. I, p. 108 und Humbert: «Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik», p. 65.

[2] Cf. Humbert: «Englands Urteil über Molière», p. 53.

commandment» 1860, p. 200 lesen kann, wo er urteilt: «Von Davids Zeiten bis zu denen Viktor Hugo's haben wenigstens 200 Lyriker den Lyriker Shakespeare übertroffen; auf der Bühne aber steht ihm nur ein einziger ebenbürtig zur Seite. Molière's Lustspiele sind in ihrer Art ebenso vollendet wie Shakespeare's Trauerspiele».

Eduard Bulwer [1] sagte in einem seiner letzten Werke: «The coming race» 1874, C. 26: «Molière gehört in die auserlesenste Klasse von Dichtern, von der man sagen kann, dass selbst ihre Fehler ihren Bewunderern heilig erscheinen. Wir verehren ihn als Meister und lieben ihn als unseren Freund. Gleich Shakespeare ist er der Dichter aller Zeiten und Völker».

Oder aber der Cambridger Professor Watson [2] urteilt in seinem in den «Cambridge Essays contributed by Members of the University», London 1855 auf Seite 1—57 veröffentlichten Aufsatze «life and genius of Molière»: «Nur dreien war es verliehen, die Idee mit der Wirklichkeit so zu vermählen, dass sie einen ganzen und vollen Menschen zu schaffen vermochten, das höchste Ziel der Kunst. Sie bilden eine göttliche Trias: Homer, Shakespeare und Molière».

Nachdem die «Saturday Review» in einer Rezension der Molièrestudien von Fritsche am 15. August 1868 [3] gesagt hatte: «Molière ist der grösste aller komischen Dichter», formulierte sie 1877 folgendes geradezu vernichtende Verdikt über diejenigen, die es an Hochachtung für Molière fehlen lassen: «Dieses grosse Genie wird in Frankreich nicht weniger gefeiert als Shakespeare bei uns, und mit mehr Geschmack und Kunstsinn; jetzt aber mehr als zuvor. Molière vermochte es seine eigenen Leiden gleichsam mit den Augen und der Unparteilichkeit eines körperlosen Geistes anzuschauen und selbst gegen die Thoren und Narren gerecht zu bleiben, welche ihn in die Grube brachten. Er betrachtete das Leben mit demselben klaren Blick wie Gœthe und war frei von jener Kälte, welche uns zuweilen bei Gœthe abstösst. Wer von Molière übel redet, versündigt sich an der Religion der ganzen gebildeten Welt».

Goethe aber, der weit davon entfernt war, der seit Beginn des 19. Jahrhunderts auch in Deutschland, in den Zeiten Kotzebue's vielfach sich kund thuenden Verehrung Molières entgegenzutreten, sagte an bekannter Stelle: «Molière ist so gross, dass man immer von neuem erstaunt, wenn man ihn wieder liest. . . .»; «ich lese alle Jahre einige Stücke von ihm, sowie ich auch von Zeit zu Zeit die Kupfer nach den grossen italienischen Meistern betrachte. Denn wir kleinen Menschen sind nicht fähig, die Grösse solcher Dinge in uns zu bewahren und wir müssen daher von Zeit zu Zeit immer dahin zurückkehren, um solche Eindrücke in uns aufzufrischen». . . . «Ich kenne und liebe Molière seit meiner Jugend und habe während meines ganzen Lebens von ihm gelernt. Ich unterlasse nicht, jährlich von ihm einige Stücke zu lesen, um mich immer im Verkehr des Vortrefflichen zu erhalten. Es ist nicht bloss das vollendete künstlerische Verfahren, was mich an ihm entzückt, sondern vorzüglich auch das liebenswürdige Naturell, das hochgebildete Innere des Dichters. Es ist in ihm eine Grazie und ein Takt für das

---

[1] Cf. Humbert, p. 52.
[2] Cf. Humbert: Anhang.
[3] Cf. Humbert, p. 92.

Schickliche, und ein Ton des feineren Umgangs, wie es seine angeborene schöne Natur nur im täglichen Verkehr mit den vorzüglichsten Menschen seines Jahrhunderts erreichen konnte. Von Menander kenne ich nur die wenigen Bruchstücke, aber diese geben mir von ihm gleichfalls eine so hohe Idee, dass ich diesen Griechen für den einzigen Menschen halte, der mit Molière wäre zu vergleichen gewesen.»[1]

Die Forschung konnte eine so laut und von so massgebenden Beurteilern gepriesene Grösse unmöglich unbeachtet lassen. Ihr lag es ob, sie im Einzelnen darzuthun und denen verständlich zu machen, welchen kein künstlerischer Instinkt dazu verhalf, diese Grösse unmittelbar zu erfassen und denen sie nur auf dem Umwege der Beweisführung deutlich werden konnte.

So begann man denn den geringsten Einzelheiten aus Molière's Leben und Bildungsgang nachzuspüren. Seine Werke wurden immer wieder und je länger desto sorgfältiger herausgegeben und in fremde Sprachen übersetzt; die Geschichte der Entstehung der einzelnen Stücke, ihre Komposition wurde geprüft, in wie weit sie selbständig sind oder auf anderen, älteren Stücken beruhen, wurde untersucht, der Zahl der Vorstellungen, der Rollenverteilung wurde nachgeforscht, die Streitigkeiten, die sich an die Aufführung einzelner Stücke knüpften, wurden aufs genaueste besprochen. Man rühmte Molière als Kenner des menschlichen Herzens, seine medizinischen, philosophischen, juristischen und sonstigen Kenntnisse, — nur eine Frage hat man, wie es scheint, nicht mit derselben Gründlichkeit behandeln mögen, die Frage nämlich, welches denn eigentlich das Wesen der Moliére'schen Komik und die litterarischen Mittel seien, durch die er jene gerühmte Grösse erreichte, und durch die sein Lustspielnachlass den dauernden Erfolg erzielt hat. Antwort auf diese Frage gibt ja nicht schon die Erkenntnis, dass die neuere Komödie in Molière's Bahnen wandelt, nachdem er die Sitten- und Charakterkomödie zur Geltung gebracht hat, auch nicht die Einsicht in das Verhältnis, in dem er als komischer Dichter zu seinen Vorgängern und Nachfolgern steht, eine Einsicht, die übrigens noch nicht so weit reicht, dass man schon wüsste, welcher abweichenden Mittel Molière sich bedient habe, um mit seinen Lustspielen den dauernden Beifall zu erlangen, von dem die Rede war, und wie sich in Bezug auf die Anwendung dieser Mittel die Vorgänger und Nachfolger zu ihm verhalten.

Nimmt man die grossen französischen Molièreausgaben mit Erläuterungen von Despois und Moland zur Hand, um sich hierüber zu unterrichten, da sie am ehesten hierüber Aufschlüsse erwarten lassen, so sieht man sich bald getäuscht. Es sind gewiss höchst schätzbare Werke von Gelehrten, die alles gesammelt haben, was sich an Dokumenten über Molière auffinden liess. Sie drucken Briefe von Zeitgenossen Molière's, italienische und spanische Stücke, die ihm als Muster gedient hatten, ab; sie teilen Eingaben Molière's an den König, Reisebuch und Tagebücher aus der Provinz, aus Paris Repertoireverzeichnisse, Schriftstücke auf wichtige Ereignisse aus dem Leben Molières bezüglich, mit, um ein möglichst getreues und anschauliches Bild von seiner ganzen

---

[1] Johann Peter Eckermann. «Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens» von A. v. d. Linden, Leipzig 1895. I. Bd. (1823-27) p. 108. und III. Bd. (1822-32) p. 67.

Art zu geben; sie besprechen die Komposition der einzelnen Stücke und die Darstellungsweisen der verschiedenen Rollen und sie stellen den Molière'schen Stücken solche gegenüber, die von seinen litterarischen Gegnern als Antwort darauf seinerzeit verfasst wurden; aber beide Gelehrte versagen es sich völlig, auf Molière's Lustspielkomik und die Arten derselben und auf Molière's Vorläufer darin und endlich auf die Wirkung einzugehen, welche die vielseitige Komik seiner Stücke auf die Zuschauer zu machen pflegte und heute noch ausübt.

Ebenso ist es mit den Einzelausgaben von Komödien Molière's, mit Quellenuntersuchungen, mit litterargeschichtlichen Essay's, mit Charakteristiken, die Molière gewidmet sind und über die man in P. Lacroix' Molièrebibliographie unterrichtet wird. Selbst die Zeitschrift «Le Molièriste» kommt nur ein einziges Mal in all' ihren Bänden auf Molière's Komik zu sprechen, Bd. VI, p. 349 und Bd. VII, p. 315, wo unter neu erschienenen Schriften über Molière der Aufsatz eines französischen Gelehrten Doncieux erwähnt wird, der «Le comique de Molière» überschrieben ist. Der Aufsatz war hier nicht zugänglich, da er in einer Tageszeitung erschienen ist; man wird aber wohl nicht fehlgehen, wenn man annimmt, dass er bei dem Orte seiner Veröffentlichung nur sehr kurz war und in keiner Weise erschöpfend das Thema behandelte.

Sonst findet sich lediglich noch in der von L. Petit de Julleville geleiteten «Histoire de la langue et de la littérature française des origines jusqu'à 1900» in Band V, p. 57—62 ein Abschnitt über «Le comique dans Molière», eine Erörterung von 4 1/2 Seiten, die wenigstens das Bedürfnis verrät, der Frage näher zu treten. Denn nur wenige Punkte der Komik Molière's werden dort in kurzen Bemerkungen erledigt, die sich auf «La gaîté», «Ce qu'il y a de douloureux dans son rire», «Comme il évite d'humilier en nous l'homme» beziehen, wodurch in keiner Weise die Frage für erledigt gelten kann.

Nicht viel besser steht es mit der auf Molière bezüglichen Litteratur im Ausland und speziell in Deutschland.

Einer der eifrigsten deutschen Molièregelehrten, R. Mahrenholtz, dem das Buch über «Molière's Leben und Werke» vom Standpunkt der heutigen Forschung (1881) und eine Anzahl Einzeluntersuchungen zu verdanken sind, giebt in seinem Hauptwerk über Molière alles, was man wünschen kann; die Biographie Molière's und die Geschichte der Entstehung und der Aufführungen der einzelnen Stücke, womit eine Würdigung nach politischer, religiöser und ästhetischer Hinsicht im Zusammenhange mit der Zeitgeschichte verbunden wird. Auch Molière's Familiengeschichte wird eingehend behandelt, er wird als Dichter nach seinem Charakter, seiner moralischen, religiösen und politischen Bildung und seinem Verhältnis zur Wissenschaft und zur Schauspielkunst gewürdigt; wir werden über Molière's Stellung im Leben unterrichtet, über seine Litteratur- und Weltkenntnis und über seine dichterische Genialität, aber an einem Kapitel über die Komik Molière's, die weder im Einzelnen noch im Ganzen in Betracht gezogen wird, fehlt es auch bei Mahrenholtz.

Lotheisens Buch über «Molière, sein Leben und Werke» vom Jahr 1880, das mit einem Ueberblick über das französische Lustpiel vor Molière eröffnet wird und Biographie und Werke Molière's in geschlossener Darstellung vorführt, versäumt zwar nicht in einigen Kapiteln von Molière's Stellung in der Geschichte des Lustspiels, von seinem poetischen

Charakter, seinen Beziehungen zu Ludwig XIV., den äusseren Verhältnissen des französischen Theaters, von den Rivalen Molière's, von der französischen Gesellschaft im Spiegel des Molière'schen Lustspiels und von seiner Stellung in Deutschland zu handeln, aber Lotheisen streift nur zwei Mal das Thema vom Komischen bei Molière, nämlich in den Abschnitten, wo er von Molière's Stellung in der Geschichte des Lustspiels und von der französischen Gesellschaft im Spiegel des Molière'schen Lustspiels redet; allein mehr als einzelne Bemerkungen bietet auch er nicht. Dabei ist seine Auffassung von der Komik als Zwillingsschwester der Tragödie, als Spott über eine armselige Menschenwelt, die man nicht ernst nehmen will und kann, doch auch etwas zu äusserlich, um den Weg zu bezeichnen, auf dem Aufschlüsse über die hier aufgeworfene Frage zu erwarten wären, die denn auch fehlen.

Das Molièremuseum Schweitzers lässt den Antwortsuchenden ebenfalls im Stich und dieselbe Lücke besteht in der Molièrelitteratur der übrigen europäischen Länder, die sich mit Molière beschäftigt hat, wenigstens so weit ihre Molièreschriften dem Verfasser bekannt geworden sind.

Das Bedürfnis, die Frage nach der Komik Molière's zu beantworten, hat jüngst H. Schneegans veranlasst festzustellen, wie weit vom Grotesk-Komischen bei Molière noch die Rede sein könne. Er legt dabei seine Begriffsbestimmung des Groteskkomischen in seinem Buche über die «Groteske Satire» (Strassburg 1894) zu Grunde und erkennt, dass in typischen Gestalten, wie er sie der italienischen Komödie entnahm (Doktor etc.), die groteske Komödie auch bei Molière noch existiert, in anderen Fällen aber, wo z. B. Gelehrte karikiert zu sein scheinen, eher eine, wenn auch übertreibende Charakteristik der den Spott herausfordernden gelehrten Beschränktheit unter den Zeitgenossen, also satirische Komödie beabsichtigt sei. Gestreift wird noch, um das Wesen der Komik Molière's zu beleuchten, das Naivkomische in Molière's Possen und Intriguenlustspielen, sowie das für Charakter- und Sittenlustspiel massgebende Satirischkomische, wobei der Verfasser seine, in dem eben zitierten Werke entwickelte Auffassung vom Komischen, als einem Umschlagen von durch Ungereimtheiten bewirkten Unlustgefühlen in Lustgefühle, die durch die Geschicklichkeit der im Lustspiel verwendeten Personen oder des Dichters selbst hervorgerufen würden, zur Geltung bringt. Die Formen des Komischen bei Molière sämmtlich und Molière's Originalität in Anwendung von Mitteln des Komischen aufzuzeigen, ist nicht die Absicht der gelehrten, viele Seiten von Lustspielen Molière's erhellenden Abhandlung. Als seinen Standpunkt bei der Beurteilung Molière's bezeichnet Schneegans den ästhetischen, d. h. er zieht das Mass des künstlerischen Könnens Molière's in Betracht. Er schätzt dasselbe bei der Posse z. B. «Médecin malgré lui» sehr hoch ein, indem er es nach dem Urteilsvermögen des Possenpublikums, des niederen Volkes, bemisst und dem Dichter einer guten Posse ebensoviel Genie zuerkennt, wie der Dichter eines Charakterlustspiels bewähren könne. Der historische Standpunkt, der die Originalität des Dichters zu ermitteln sucht, den Standpunkt des litterarisch gebildeten Beurteilers mit dem Bewusstsein der Gegenwart, bringt der Verfasser nicht zur Geltung, also den Standpunkt nicht, den die Beurteiler, von denen wir ausgingen, und den wir in der folgenden Untersuchung einzunehmen haben. Dass wir demgemäss bei der Beurteilung einzelner Leistungen Molière's, z. B. der Possenkomödie, von Schneegans abweichen werden, versteht sich so

sehr von selbst, dass wir an den betreffenden Stellen auf die Auseinandersetzung verzichtet haben.

Natürlich müssen wir voraussetzen, dass auch diejenigen, welche über Molière nur ein allgemeines Urteil abgaben, auf Grund genauer Kenntnis seiner Werke und eines sicheren Verständnisses derselben ihre Ansicht ausgesprochen, sowie auf Grund genauester Prüfung der in Betracht kommenden Thatsachen und Einzelheiten ihr Urteil abgegeben haben; es ist daher unerlässlich, diesen Urteilen näher zu treten. Abzusehen ist dabei von Aeusserungen bloss subjektiver Impression, mit denen hier nicht zu rechnen, weil nicht darüber zu richten ist.

Wie eine nähere Prüfung zeigt, haben sie bei ihrer Beurteilung einen doppelten Standpunkt eingenommen. Entweder den historischen oder den Standpunkt der ästhetischen Bildung ihrer Zeit.

Bezüglich der historischen Beurteilung, die auf die Vervollkommnung, die einer Kunstübung durch einen Künstler, der sie ausübt, zu teil wird, gerichtet ist, muss bemerkt werden, dass bei derselben nicht vergessen werden darf, festzustellen, was der Künstler vorfand, worin also Molière seine Vorgänger überragte. Denn Niemand belehren kann die Behauptung, dass die Komödiendichter vor Molière sammt und sonders nichts wert gewesen seien und nicht an ihn heranreichten, da ja Molière in seinem Ausspruch, dass er das Gute genommen habe, wo er es fand, selbst ausdrücklich erklärt, dass er von ihnen gelernt, sie benutzt und Gutes bei ihnen vorgefunden hat.

Bei dem historischen Urteil handelt es sich daher um den Erweis eines Fortschrittes des komischen Dramas mit Molière über seine Vorgänger und des Zurückbleibens der Nachfolger hinter Molière.

Wollte man nun diesen Massstab an ihn anlegen und ein Urteil auf Grund dessen, was darüber festgestellt worden ist, fällen, so wäre das Verdienst Molières bei weitem nicht so hoch zu veranschlagen, als geschehen ist. Denn Molière hat sich nach den Erstellungen der Gelehrten darüber nicht bloss in seinen ersten Werken, sondern auch noch in den späteren oft eng an Vorbilder und an Vorlagen, namentlich an die italienische und spanische Komödie angeschlossen und auch das Genre der Charakterkomödie, als deren Erfinder er hingestellt zu werden pflegt, war bereits vor ihm durch zwei nicht unbedeutende Charakterkomödien vertreten. Wenn nun aber sogar seine Bearbeiter und Herausgeber bei jedem Stück bis ins Einzelne oft anzugeben wissen, woher die Gesammtidee oder Einzelnes stammt, so wird der Eindruck erweckt, dass Mancher, wo er Molière zu loben glaubt, öfters nur seine Vorgänger, die herabgesetzt zu werden pflegen, gelobt hat.

Bei der Vergleichung mit seinen Nachfolgern aber gerät man in einen ähnlichen Widerspruch. Man übersieht die speziellen Aufgaben, die sich das Lustspiel nach Molière zu stellen hatte oder vergleicht ihn mit der nächstgelegenen possenhaften Komödie der Franzosen aus neuerer Zeit, die von einem künstlerischen Interesse nicht eingegeben ist, und hat es so leicht, Molière auch über die moderne Komödie zu erheben. Man vergleicht also einige direkte Fortsetzer des Moliére'schen Lustspiels mit Molière, aber nicht die Komödie jüngeren Datums überhaupt. Man ignoriert nächst der Fülle neuer Lustspielstoffe die Zeit und die Stimmungen, die sie hervorgerufen haben und hervorrufen mussten, die Quellen der neueren Komödien, die Bildungsverhältnisse in den verschiedensten Kreisen, die dieselbe mit sich gebracht haben, die neuere

Art des Auf- und Ausbaus der dramatischen Handlung und auch die ethische Seite der nach-Molière'schen Komödie bleibt ausser Betracht, als wenn sie nebensächlich wäre.

Und vergleicht man die Fortsetzer des possenhaften Lustspiels Molière's mit ihm, so thut man sich zwar leicht nicht genug im Tadel derselben, aber man lobt im gleichen Augenblick das, was man keiner Posse von heute mehr verzeiht, die Derbheit, das Phantastische und Groteske in seinen weitgehendsten Ausschreitungen bei Molière, und man thut, wenn man von ihm spricht, als ob diese Dinge zum Wesen des komischen Dramas ganz eigentlich gehörten. Man könnte doch fast versucht sein, bei, auf solchen Vergleichungen beruhenden Schätzungen, bei denen man Molière zum grössten Lustspieldichter aller Zeiten und Völker stempelt, an Befangenheit, ja Unaufrichtigkeit zu denken. Denn man fällt solche Urteile, ohne zu beachten, dass nicht auf jeder Kultur- und Bildungsstufe die Uebertreibungen nach der idealen oder realen Seite, nach Seite der Tragik oder Komik gebilligt oder künstlerisch gerechtfertigt werden kann.

Was aber den ästhetischen Standpunkt angeht, der den absoluten Wert der litterarischen Erzeugnisse entweder objektiv, nach anerkannten Regeln der Gattung, oder subjektiv, nach einem persönlichen System ästhetischer Begriffe, zu bestimmen unternimmt, wie es die oben angeführten litterarischen Kapazitäten gethan haben, deren Urteile erwähnt wurden, so ist nur zu bedauern, dass sie den zu belehrenden Lesern auch nicht den Weg dargelegt haben, auf dem sie zu gleichem Verständnis und zu derselben Wertschätzung Molière'scher Kunst gelangen könnten. Denn gezeigt hat bis heute eigentlich noch keiner, weder, welcher Art die Lustspielkomik bei Molière ist, noch wie er durch die von ihm angewandten Mittel der Komödie das Lustspiel in einer Weise vervollkommnete, dass man in seinen Werken die höchste Verkörperung des Komischen in dramatischer Form finden muss.

Wer nun hier klarer sehen will, ist genötigt der Vorfrage nach dem Wesen des Komischen näher zu treten, um sich mit anderen, die sich über die Molièrefrage geäussert haben, verständigen zu können, ein Weg, den wir an der Hand anerkannter Aesthetiker im folgenden Abschnitt betreten, in der Hoffnung, dem Ziel dieser Verständigung uns wenigstens zu nähern, wenn auch nicht es zu erreichen.

II.

Man hat das Komische oft definiert, im Altertum schon, man ist in wesentlichen Punkten der Begriffsbestimmung einander begegnet, ist allerdings völlig einig darüber nicht geworden. Heben wir zunächst die wesentlichen Punkte in der Auffassung massgebender Denker hervor.

Die Alten bestimmten das Komische nach der stofflichen Seite, so Aristoteles und Cicero.

Nach Aristoteles ist die Komödie folgendermassen zu definieren: «Die Komödie ist nun aber, wie gesagt, eine Darstellung niedrigerer und schlechterer Charaktere, jedoch wohlverstanden nicht im Sinne völliger und jeglicher Schlechtigkeit, sondern nur insofern ein Teil des Unedlen das Komische und Lächerliche ist. Es besteht nämlich in einer solchen Art von Fehlerhaftigkeit und Unschönheit, die weder Schmerzen

noch Verderben bereitet, wie z. B. gleich die komische Maske einen unschönen und verzerrten, aber nie schmerzlichen Ausdruck hat».[1]

Entsprechend heisst es bei Cicero, de oratore II, 58:

«Locus et regio quasi ridiculi turpitudine et deformitate quadam continetur: haec enim ridentur vel sola, vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter».

Nach der formalen Seite bestimmen es die Neueren.

Kant, der das Lachen erregende Komische im Hinblick auf seine psychische Wirkung definiert, weist den neueren formalen Begriffsbestimmungen den Weg und legt den Nachdruck auf die alogische Seite des Komischen, auf den vom Verstand zu erfassenden Widerspruch zwischen dem prätendierten Ernsthaften und der hinter der Prätention zurückbleibenden Ausführung. Er nennt das Komische eine «Auflösung eines Gefühles in Nichts»,[2] die entsteht, wenn an Stelle des erwarteten Bedeutungs- oder Eindrucksvollen und unter Voraussetzung eben des Vorstellungszusammenhanges, der es erwarten lässt, ein für uns, für unsere Empfindung, unsere Auffassung, unser gegenwärtiges Verständnis minder Eindrucksvolles stellt. Das bedeutungsvoll Auftretende, aber als nichtig sich Entpuppende und die Enttäuschung über die erregte Erwartung veranlassen nach ihm das Belachen und Verlachen der Personen und Vorgänge, die wir als komisch bezeichnen.

Diese Auffassung Kants verdeutlichen neuere Gelehrte auf verschiedene Weise.

So Theodor Vischer in seiner Schrift «Ueber das Erhabene und Komische» (Stuttgart 1837), nach dessen Ansicht das Komische Negation einer Negation ist. Die erste Negation, sagt er, sei das Erhabene und eben diese werde vom Komischen negiert. Doch genüge der Begriff des Kontrastes allein nicht, er müsse sich zum Widerspruch steigern. Das Komische sei eine sich selbst aufhebende Bewegung, die zugleich nach dem Ziel hin- und davon abführe. Das Endergebnis scheine in allen Fällen die Aufhebung des zuerst gesetzten Widerspruchs zu sein. Das Komische sei demnach die Besinnung des Geistes auf sich selbst und zwar in seiner unwahren Gestalt auf seine wahre, welche Wiedergewinn seiner Persönlichkeit sei.

Auf den Gegensatz von Schein und Wirklichkeit stützt sich auch die Ansicht von Robert Zimmermann über das Komische, die er in seinem Buche: «Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft» (Wien 1858) darlegt.

Im Erhabenen, meint er auf p. 728 ff. seines Buches, sei hinter dem Bild zu viel, hier, scheine es, werde zu wenig hinter demselben sein müssen. Dort sei mehr, als zu sein scheine, hier scheine mehr, als sei. Hier entstehe ein neuer Widerspruch, nämlich in der negativen

---

[1] ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστι ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμένον ἄνευ ὀδύνης.

(Ἀριστοτέλους : περὶ ποιητικῆς C. 5).

(Nach Dr. Franz Susemihl: Aristoteles über die Dichtkunst. Leipzig 1874.)

[2] Kants: Kritik d. Urteilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen v. Karl Rosenkranz, Leipzig 1838, p. 207 ff.

Stellung, welche sich nun das Bild zur Idee gebe, indem es sich der Idee widersetze und ohne sie als das Ganze behaupte.

Dieser Widerspruch sei das Komische. Da dasselbe der Gegensatz des Erhabenen sei, zugleich aber im Schönen beharren solle, so müsse es zuerst ein Ueberragen des Bildes über die Idee und zugleich im Bild mit der Idee Eins sein. In diesem zugleich Ueber- und Einssein mit dem Bilde liege der Widerspruch im Erhabenen, folglich müsse der Widerspruch im Komischen im zugleich Ueber- und Einssein des Bildes mit der Idee liegen. Das Bild müsse mehr scheinen als die Idee und doch nicht mehr sein.

Damit will er aber nicht gesagt haben, dass das Bild ohne die Idee sein wolle, sich gegen sie empöre, sich ihr widersetze und im Gegensatz gegen sie sich als Ganzes behaupte. Das Bild brauche nicht ohne die Ideen sein zu wollen, es scheine nur noch mehr zu sein, als es, d. h. die Idee in ihm sei. Dieser Schein sei an sich nicht komisch, er werde es erst, wenn die Meinung von Seite des Bildes hinzutrete, das zu sein, was es nicht sei, sondern nur zu sein scheine, während es doch augenscheinlich sei, dass diese Meinung falsch sei. Wo diese Meinung nicht vorhanden sei, entstehe nicht Lachen, sondern Aerger oder Mitleid. Der sich aufblähende Frosch sei nicht komisch, weil er überhaupt aufgebläht sei, sondern weil er nun meine, eben so gross zu sein, als der Stier. Er selbst sei nur dumm, nicht komisch; das letztere werde er erst für den Beschauer, der beides vergleicht, den Thatbestand und die Meinung.

So setzt bei Zimmermann alle Komik einen subjektiven, wirklichen oder doch vermeintlichen Irrtum voraus, der dem aussen stehenden Beschauer einleuchtend ist und dessen Evidenz er auch dem Fremden unterschiebt. An sich ist das Komische nur ungeschickt nach seiner Auffassung, erst die Voraussetzung besserer Einsicht mache es komisch. Auch das Leblose werde komisch, dem man Einsicht unterlege.

Aehnlich stellt auch Köstlin in seiner Aesthetik vom Jahre 1869, p. 256—66 fest, dass das Komische ein unberechtigter, aber ebenso unschädlicher Widerspruch sei, der Heiterkeit und Lachen errege; das Komische sei immer eine Störung harmonischen Seins und Daseins.

Jungmann meint in seiner Aesthetik vom Jahre 1868, Bd. I, p. 266 ff. weniger klar, wie es scheint, dasselbe, wenn er das Komische im engeren und eigentlichen Sinne des Wortes auffasst als Ausdruck für die Eigentümlichkeit der Darstellung, vermöge deren ein Gegenstand lächerlich erscheine, indess, wenn man ihn in Wirklichkeit und an sich in's Auge fasst, die Lächerlichkeit keineswegs seine hervorstechendste oder auch ganz und gar nicht seine Eigenschaft sei.

Ganz an Kants Auffassung schliesst sich auch Lemcke an, der in der «Populären Aesthetik» vom Jahr 1865, p. 108—129 ausführt, dass im Komischen sich zwei Mächte oder Masse einander gegenüberständen; der Ausgang sei ein Aufheben in Nichts, das Ganze aber sei ein sich selbst aufhebender Widerspruch. Im Komischen fassen sich nach seiner Darstellung zwei Mächte und purzeln über einander; sie fallen beide in den Sand und stehen wieder auf, wenn auch beschmutzt und der eine hinkend; man lacht, je unsanfter einer hingesetzt wird.

Das Komische, führt er weiter aus, könne einen an und für sich bedeutenden Schaden mitführen, der aber nie im Lichte des Schadens erscheinen dürfe, wenn eine komische Entwicklung des Widerspruchs herauskommen solle. Daher auch seine Definition, dass Komisch sei,

was durch einen inneren oder herangetragenen Widerspruch sich in ein unschädliches oder doch als unschädlich gefasstes Nichts auflöse. Die Wirkung des Komischen sei eine lösende, jede übermässige Spannung der Seele werde gehoben; es stelle den natürlichen Standpunkt wieder her.

Adolf Zeising betrachtet in den in Frankfurt a/M. im Jahr 1855 erschienenen «Aesthetischen Forderungen» in Abschnitt IV, p. 272 ff. das Komische ebenfalls als das «Schöne in der Form der Antithese oder des Gegensatzes». Das Komische ist nach ihm ein Maximum des Reizes und ein Minimum der Grösse.

Daher definiert er das Komische oder Lächerliche als das Schöne in der Form desjenigen Widerspruchs, durch den das anschauende Subjekt aus der Empfindung einer objektiven Unvollkommenheit oder richtiger Vollkommenheitswidrigkeit, unmittelbar in die Empfindung der subjektiven Vollkommenheit hinübergewiesen werde.

Bei Carrière wird in seiner 1873 in Leipzig veröffentlichten Aesthetik im I. Teil p. 195—218 als ein zweiter Faktor bei dem Lachen erregenden Komischen, und gewiss mit Recht, eine egoistische Regung des unbeteiligten Zuschauers betont, wenn er das «Lächerliche» als das unschädlich hässliche definiert und erklärt, dass das Komische nichts fertiges, sondern Bewegung sei. Das zweite Moment im Komischen sei die erscheinende Selbstzerstörung des Widerspruchs. Im Komischen feiere und geniesse das lachende Subjekt seine Erhebung über das verlachte Objekt. Der Geist, eines Druckes oder einer Spannung ledig, freue sich seiner Freiheit, indem er sehe, wie das ihm Widersprechende sich selbst blamiere oder zerstöre. So giebt uns, nach seinem Dafürhalten, das Komische selbst die Veranschaulichung von der milden Macht der der Welt innewohnenden Vorsehung und der Ueberzeugung, dass sie die Liebe ist.

Dieser Ansicht Carrière's folgt Ueberhorst in seinem Buche über «das Komische» 1896, wenn er am Schlusse seiner Abhandlung über diesen Gegenstand die Frage stellt, was denn das Komische sei, wenn es in einem Zeichen einer schlechten Eigenschaft einer anderen Person bestehe, unter der Voraussetzung, dass an uns selbst keine ebenderselben schlechten Eigenschaften zum Bewusstsein komme, und sie dahin beantwortet, dass wir auf die Person des anderen, an der wir etwas komisch finden, geringschätzig herabsähen, und dass die Geringschätzung und das Lachen über das Komische in einem bestimmten Zusammenhange ständen. Es liege nämlich der Zusammenhang nahe, dass das Lachen über das Komische der Ausdruck der Freude darüber sei, dass wir imstande, oder vielmehr berechtigt seien, auf die andere Person um des an ihr vorhandenen Komischen willen geringschätzig herabzusehen. Denn da an uns selbst kein Zeichen der fraglichen schlechten Eigenschaften zum Bewusstsein komme, so bilden wir uns ein von dem letzteren frei zu sein und aus diesem Freisein leiten wir uns das Recht ab, den andern, an dem wir sie bemerken, wenigstens in dieser Beziehung gering zu schätzen.

Aus der Wahrnehmung des Zeichens der schlechten Eigenschaften der anderen zögen wir, indem wir uns an uns selbst keiner solchen bewusst seien, den unbewussten Schluss, dass wir von jener schlechten Eigenschaft nicht nur frei seien, vielmehr die entgegengesetzte gute hätten, und die Erkenntnis dieser vielleicht nur eingebildeten Voll-

kommenheit sei es, deren wir uns in durchaus harmloser Weise freuen.

Hiernach sei es also das beim Anblick eines Komischen plötzlich in uns auftauchende Bewusstsein einer eigenen Vollkommenheit, welche die doppelte Wirkung habe, einerseits diejenige grosse Lust hervorzubringen, deren Ausdruck das Lachen sei, andrerseits die Geringschätzung, mit der wir auf die andere Person herabsähen. Also ein- und derselbe Umstand, die plötzliche Erkenntnis unseres eigenen Wertes sei es, der die beiden verschiedenen Gefühlserregungen der Freude am Komischen und der Geringschätzung der anderen gleichzeitig hervorbringe.

Der Theorie Kants zur Seite stellen lässt sich auch die von Theodor Lipps, der in seiner Schrift: «Komik und Humor» eine psychologisch-ästhetische Untersuchung, Hamburg und Leipzig 1898 auf Seite 99 zusammenfassend sagt, dass das Komische überall entstehe, indem der Inhalt einer Wahrnehmung, einer Vorstellung, eines Gedankens den Anspruch auf eine gewisse Erhabenheit mache oder zu machen scheine und doch zugleich eben diesen Anspruch nicht machen könne, oder nicht scheine machen zu können. Die objektiv komische Aussage oder Handlung erhebe aber diesen Anspruch der Erhabenheit vermöge des objektiven Zusammenhanges, in dem sie stehe. Sie erhebe ihn, indem sie als Aussage oder Handlung eines Menschen, also eines normalerweise vernünftigen und gesitteten Wesens, oder indem sie als Erfüllung eines Versprechens, als Resultat grosser Vorbereitungen erscheine u. s. w.

Dagegen erscheine die witzige Aussage oder Handlung bedeutungsvoll oder erhaben auf Grund eines subjektiven Zusammenhanges, in den sie eintrete. Der Zusammenhang von Wort und Sinn, Zeichen und Bezeichnetem, der Zusammenhang, wie ihn die Aehnlichkeit von Worten begründe, der scheinbare logische Zusammenhang von Sätzen, dies alles seien Zusammenhänge dieser Art. Keiner dieser Zusammenhänge komme in der Welt der Wirklichkeit ausser uns vor, keiner betreffe die objektive Natur der Dinge. Sie alle beständen nur in dem denkenden Subjekt. Aehnlichkeit von Worten sei nicht Aehnlichkeit von Dingen; wir nur liehen den Worten, die selbst nicht Dinge ausser uns sind, ihren Sinn; in uns wirke nur der Zwang wirklicher oder scheinbarer Logik.

Von Widerspruch und Kontrast, freilich in einem von Lipps verschiedenen Sinne, spricht auch eine andere, neuere Ansicht über das Komische. Wundt, der von Lipps in der oben zitierten Schrift lebhaft bekämpft wird und der das Komische, ohne sich ausdrücklich damit zu beschäftigen, gelegentlich einmal streift, sagte darüber in «Grundzüge der physiologischen Psychologie» Band II, 4. Auflage (Cf. auch Lipps pag. 34), dass beim Komischen die einzelnen Vorstellungen, welche ein Ganzes der Anschauung oder des Gedankens bilden, untereinander oder mit der Art ihrer Zusammenfassung teils im Widerspruch ständen, teils zusammenstimmten. So entstände ein Wechsel der Gefühle, bei welchem jedoch die positive Seite, das Gefallen, nicht nur vorherrschte, sondern auch in besonders kräftiger Weise zur Geltung käme, weil es, wie alle Gefühle, durch den Kontrast gehoben würde.

Ueberblickt man nun die ganze Reihe der vorgeführten Begriffsbestimmungen des Komischen, so ergeben sich, bei aller Verschiedenheit im Einzelnen, doch Hauptpunkte, in denen sie zusammentreffen; alle sind darin einig, dass es sich bei dem Komischen um einen Gegensatz handelt; ferner wird durch die Komik eine stillschweigende und unvor-

hergesehene Kritik geübt, die etwas eingebildetes, vor der Vernunft nicht zu Recht bestehendes zerstört, eine Kritik, die dem unbeteiligten Teil teils Erheiterung teils Selbstbefriedigung verschafft.

Aeusserlicher war die Begriffsbestimmung des Komischen speziell in der Litteratur bei A. W. v. Schlegel, in seinen «Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur» vom Jahre 1809; er fasste spezieller das Komische in der dramatischen Dichtung in's Auge, unterscheidet es jedoch auch, was vor ihm nicht schon geschehen war, nach dem Grade seiner Würdigkeit, indem er Band I, p. 275 sagt, dass alles würdige, edle und grosse der menschlichen Natur nur eine ernsthafte Darstellung zulasse; denn der Darstellende fühle es gegen sich im Verhältnis der Ueberlegenheit, es werde also bindend für ihn. Der komische Dichter müsse es folglich von der seinigen ausschliessen, sich darüber hinweg setzen, ja es gänzlich leugnen und die Menschheit im entgegengesetzten Sinne wie der Tragiker, nämlich im hässlichen und schlechten idealisieren. Sobald der Schauspieler das Individuum mit all' seinen Sonderbarkeiten zum rein menschlichen, woran wir Freude haben, erhebe, so sei das ganze Spiel hochkomisch zu nennen. Niedrigkomisch sei die Kunst des Mimen dann, wenn durch die Phantasie kein eigentlich neuer Charakter geschaffen, sondern mit Vorliebe für die psychologische Wahrheit irgend ein Individuum, wie es das unmittelbare Leben zeigt, wiedergegeben werde.

Ohne überhaupt eine genaue Definition des Komischen zu versuchen, spricht sich ein neues Werk über das Komische im Drama aus. Es ist Kurt Bruchmann in seinem in Berlin 1898 erschienenen Buche: «Poëtik, Naturlehre der Dichtung», in dem von einem Wägen und Werten des Komischen dagegen abgesehen wird.

Die Mühen und Enttäuschungen des Lebens haben, sagt er, als ein Heilmittel die Komödie entstehen lassen, wenn man nicht als ihre eigentliche psychologische Wurzel die Fähigkeit ansehen will, fremde Schwächen zu bemerken. Die Komik leitet er ab von der frohen, übermütigen Laune, von einem gesteigerten Selbstgefühl. Nachdem sich Akteure und Publikum geschieden hätten, sei das Leben von seiner lustigen Seite für den Zuschauer kopiert worden. Wir hätten gar nicht darnach zu fragen, welche Motive im Lustspiel gestattet seien, sondern welches die Hauptsächlichsten seien und wie sich das Grundbedürfnis der Erheiterung nuanciert und verschiedene befriedigt habe.

Die Ursache der Erregung des Lachens findet er zunächst in irgend einer Schwäche. Sie könne körperlich, intellektuell, moralisch sein, dauernd oder in augenblicklicher Situation, sogar ein unverschuldetes, leichtes Missgeschick. Die Komödie habe ohne Bedenken die menschlichen Schwächen alle benützt zum Zwecke der Erheiterung. Die Frage nach dem sittlichen Zweck des Lustspiels bei allen diesen Motiven lasse sich prinzipiell gar nicht erheben, so unendliche Mühe man sich damit, sogar bei Plautus, gegeben habe. Der Verfasser giebt zu, dass manche Lustspiele sich mit menschlichen Fehlern abgäben, um sie zu verbessern; aber dann seien sie in der Wahl der Mittel oft nicht glücklich gewesen.

Ausführlicher verbreitet sich neuerdings über das Komische und die Komödie im Anschlusse an und in Uebereinstimmung mit den wesentlichen Punkten aller aus Kant entwickelten oben aufgeführten Begriffsbestimmungen des Komischen, denen auch wir keinen Grund haben,

uns nicht anzuschliessen, Elster in seinem 1898 erschienenen Buche «Prinzipien der Litteraturgeschiche», Band I, das auch auf zwei verschiedene Formen des Komischen und litterarisch Komischen näher eingeht und insbesondere nun auch Arten des Komischen zu bestimmen sucht.

Zwei konstrastierende Elemente bilden auch bei ihm die objektive Grundlage der ästhetischen Gefühlserregung im Komischen. Er findet insofern eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen dem Tragischen und Komischen, als auch das letztere häufig in einem Erleiden besteht.

Die Ursachen dieses Leidens können nach ihm in einem Handeln der komischen Personen selbst, in dem Handeln anderer Personen, in der Fügung der Umstände wie Zufall, Irrtum, Missverständnis, und am häufigsten in einer Verbindung dieser Faktoren bestehen. Dieses Leiden selbst aber zerstöre nur etwas wertloses im Menschen, insofern, als es nur das Unberechtigte und Unbedeutende ergreife, das sich mit dem falschen Schein des Berechtigten und Bedeutenden umgebe.

Doch nicht immer bestehe das Komische in einem Erleiden, denn auch das Handeln könne komisch sein. Dieses letztere bestehe darin, dass jemand zweckwidrig, entgegen der normalen Anschauung handle; wenn jemand beispielshalber mit kleinen Mitteln grosses oder mit grossen Mitteln kleines erstrebe, so dass Mittel und Zweck im Missverhältnis zu einander stehen.

Als dritte Hauptform des Komischen gilt ihm der Witz, der einen Kontrast im Bereich der Gedanken darstelle. Derselbe setze sich aus zwei Elementen zusammen: einem widersinnigen, das mit einem äusseren Anspruch auf Berechtigung auftrete und dem normalen Urteil, das diesen Anspruch zurückwiese. Der Witz sei demnach eine freiwillige Schöpfung unseres Geistes, die sich aber gleichfalls nur auf wertlose und unanfechtbare Dinge beziehen dürfe.

Das Komische ist ihm im übrigen wie den Vorgängern eine aus zwei Bestandteilen zusammengesetzte Erscheinung, von denen der eine unrechtmässiger Weise einen Wert zu besitzen beanspruche, der durch den Widerspruch des anderen zerstört und aufgelöst werde. Es bestehe also in der befreienden Vernichtung des Widersinnigen und Wertlosen. Das Komische habe sonach die Wirkung, dass es durch Aufdeckung des Kontrastes zwischen nichtigen Ansprüchen des Widersinnigen einerseits und des Vernünftigen andrerseits unser Gemüt von Spannung befreie und zu einer plötzlich hervorbrechenden Aeusserung der Lust und zu scherzhaft harmloser Weltbetrachtung anrege.

Nach einem andern Gesichtspunkt erscheint ihm die Komik des Erleidens und Handelns auch als:

1) objektive Komik, weil sie nicht von der Person beabsichtigt war, auf die sich erstreckte. Dazu käme der Witz als 2) subjektive Komik, weil er subjektiv von uns erzeugte Gedankenkomik sei und 3) der Humor.

Die objektive Komik zerfällt dann bei ihm wieder in zwei Teile:

a) Wiege das komische Leiden vor, so sei das Situationskomik.

b) Bei Ueberwiegen des komischen Handelns ergebe sich die Charakterkomik.

Es empfiehlt sich dieser Einteilung des Komischen bei Betrachtung der Komik Molière's zu folgen, als der einzigen bisher bekannt gewordenen Uebersicht über die Arten des Komischen; ihre Vollständigkeit und Brauchbarkeit wird gerade bei unserem Versuche auf die Probe ge-

stellt werden können. Einen Gesichtspunkt vermisst man freilich an Elsters Betrachtung des Komischen im Drama, der hier gleich erwähnt werden mag, das ist die Bewertung des Komischen, von der schon Schlegel sprach. Seiner Einteilung folgend werden wir zwar im Stande sein zu sagen, welche Arten des Komischen Molière in seinen Komödien zur Anwendung bringt und seine Vielseitigkeit erweisen können, aber gerade der Gesichtspunkt der Beurteilung des Wertes der Komik, die ja in den allgemeinen Urteilen über Molère zur Geltung gebracht worden ist und den Ausgangspunkt dieser Betrachtung bildet, ist unberücksichtigt geblieben. Wir können nach Elsters Schema zwar sagen, diese Art Komödie und dieser Zug des Komischen fehlt den Vorgängern oder Nachfolgern Molière's, er hat sie entdeckt und in dieser und in jener Verbindung verwendet; aber wir haben noch keinen Massstab für die objektive Bewertung.

Schlegels Unterscheidung zwischen hoch- und niedrig-komisch ist die allgemeinste, die man finden kann. Aber nicht nur müssen verschiedene Uebergangsstufen zwischen beiden Arten bestehen, sondern es kommt auch der Beurteiler in Betracht, der die Wertbestimmung vornehmen soll. Wer soll Richter sein? Gewiss nicht der nur für das niedrig-komische empfängliche, dem dieses die einzige, verständliche Art ist, doch wohl auch der für das höher Komische Empfängliche, wie es ein Goethe und Molière's grosse übrige Beurteiler waren?

Was in der Komödie unterliegt nun aber der Kritik eines solchen Beurteilers? Wird oder kann er das Mass der Phantasie allein, mit dem der Komödiendichter seine Figuren und Situationen gestaltet, die Treue seiner Copie, der Wirklichkeit, die Schärfe seiner Beobachtung und Darstellung des Contrastierenden beurteilen? Soll er die Rede, den Witz, ohne auf ihr Ethos zu achten, anerkennen, wenn er sich nur als treffend erweist? Soll er die Zote, wenn nur frappant, ihm gleich achten und die ethische Seite eines Charakters, einer Intrigue, einer Situation ausser Acht lassen?

Kann er bei allseitiger Geistesbildung vor jedweder Energie und Schwäche, wenn nur ein Eindruck damit gemacht wird, ein Auge hier, ein Auge da zudrücken, obwohl er sich eines Mangels hier oder dort unter den empfangenen Eindrücken bewusst geworden ist? Oder soll er einer Sache seine Stimmung entgegenbringen, einer andern sie versagen? Oder soll er sich gegenüber der niederen Komödie auf den Standpunkt der nur für die niedere Komik Empfänglichen stellen, denen die unwahrscheinlichsten Dinge jenes Ueberlegenheitsgefühl und Erheiterung zu gewähren vermögen, gegenüber der intentierten höheren auf einen höheren, wobei seine Gewöhnung logisch zu denken, seine psychologische Einsicht, seine Kenntnis des Wirklichen und Möglichen, sein moralisches Urteil mitreden? Soll er vergessen dürfen, was er von jüngerer Lustspieldichtung und dem darin Geleisteten weiss, wenn er Molière beurteilt, wenn er Molière's Bedeutung für die Gegenwart festzustellen sucht?

Doch wohl nicht, wenn er ehrlich die von den Stücken Molière's empfangenen Eindrücke wiedergeben soll, angesichts der Frage, ist Molière der unerreichte, die vollkommensten der Komödie möglichen Eindrücke bietende Lustspieldichter auch noch heute, sind seine genres und seine ganze Art heute noch möglich?

Wir werden versuchen, bei einer Analyse der Lustspiele Molière's,

dem historischen Gesichtspunkt, also der Originalität des Komischen bei Molière, Rechnung tragend, diese Frage vom Standpunkt des litterarischen, ästhetischen, ethischen und psychologischen Bewusstseins unserer Zeit zu beantworten, indem wir der Bequemlichkeit halber, da hier nicht die Abfassungszeit der Stücke Molière's die Anordnung bestimmen kann, nach dem Schema von Elster ordnen, es ergänzend, wo es gegenüber Molière eine Lücke zu bieten scheint.

A. Objektive Komik.

I. Molière's Situationskomik.

1.

Hier kommt zunächst das Intriguenspiel in Betracht. Die Intrigue hat von jeher einen Hauptbestandteil der Komödie gebildet; hat sich doch schon die klassische Komödie ihrer fast regelmässig bedient. Man spricht daher geradezu von Intriguenkomödien.

In den Intriguenlustspielen werden Hauptpersonen und für die Handlung wesentliche Personen, die irgend ein thörichtes oder nicht angebrachtes Ziel zu erreichen suchen, durch die übrigen Personen, die ihre Pläne zu durchkreuzen wissen, an der Erreichung dieses Zieles gehindert. Da sie die gegen sie gerichteten Intriguen nicht erkennen, vermögen sie dieselben nicht zu verhindern. Die Strafe ihrer Thorheit besteht darin, dass sie ihre Pläne nicht zu verwirklichen imstande sind. Die Hauptsache in der Intriguenkomödie sind aus der Intrigue sich ergebende Missverständnisse und verwickelte Situationen, die unter Umständen so gesteigert werden können, dass es schwer wird, sich darin zurecht zu finden.

Das Intriguenlustspiel bietet lange Jahrhunderte hindurch nur schablonenhafte Figuren, mit denen jedoch, wie oft bei Molière, die Charakterschilderung verknüpft wird, zu dem Zwecke die Illusion zu verstärken, indem man die Charaktere des Stückes aus der Erfahrung des Zuschauers zu legitimieren sucht. Das Intriguenlustspiel ist hiernach mehr oder weniger realistisch, mehr oder weniger phantastisch; je phantastischer aber, desto interessanter, weil es die Erfahrung des Hörers zu vermehren scheint, und desto mehr geeignet Lachen zu erregen, weil das Phantastische überraschen kann.

Die Intriguenkomödie will immer nur in diesem Sinne unterhalten. Die Handlung endet oft mit einer Heirat, welche die Versöhnung zwischen einzelnen Familien oder auch den Gliedern einer Familie herbeiführt; oft trifft gerade im kritischen Augenblick eine wichtige Person auf dem Schauplatz der Handlung ein und bringt durch eine Wiedererkennung eine oft recht unwahrscheinliche Lösung des konstruierten Konfliktes zustande.

Die typischen Figuren findet man schon in der römischen Komödie (Cf. z. B. Klein: Gesch. des Dramas, Leipzig 1874. II. Bd. p. 469—667). Die despotischen oder schwachen Eltern, die leichtsinnigen, verliebten

Kinder, nichtsnutzige Sklaven, welche meistens die Kinder durch ihre Intriguen unterstützen, das von ihnen erstrebte, dem Publikum als erstrebenswert dargestellte Ziel zu erreichen, wodurch sie meistens in den Mittelpunkt der Handlung treten und Träger derselben werden. Diesen Hauptfiguren gesellen sich noch allerlei Nebenfiguren, wie Kupplerinnen, Sklavenhändler, Wirte und Wucherer bei, welche gleichfalls, zu ihrem eigenen Vorteil natürlich, den jungen Leuten ihre List und Schlechtigkeit zur Verfügung stellen. Die Quelle der Komik ist immer die Intrigue; nach zwei Seiten hin kann sie bedenklich werden. Einerseits verstösst sie leicht gegen die von der Gesellschaft beobachteten Regeln der Moral, da es sich fast immer um Täuschung und Betrug oder um ungebührliches Benehmen handelt, andrerseits wirkt sie, auch überzeugend durchgeführt, künstlerisch betrachtet, ermüdend, da es jedes Mal die gleiche Form der Täuschung ist, auch die Personen häufig in den gleichen Beziehungen untereinander stehen.

Die gleiche Form wie die römische, hat die Intriguenkomödie auch in der italienischen und spanischen Litteratur, (Cf. Ticknor, History of Spanish literature, deutsch v. Nik. Heinr. Julius, Leipzig 1867, II. Bd. p. 22 ff. u. 40 ff; Adolf Gaspary: Gesch. d. ital. Litteratur; Berlin 1888; II. Bd. 577 ff.) wo sie, namentlich in Spanien, in sogenannten Mantel- und Degenstücken, man möchte sagen, erschöpfend durchgebildet wurde. In Italien gehört zu ihr die commedia dell' arte, die eigentlich erst durch die Charakterkomödie Goldoni's zum Weichen gebracht wurde.

Auch Molière wendet sich anfangs ausschliesslich dem gewöhnlichsten Genre der Komödie seiner Zeit zu. Die Intrigue besteht auch bei ihm darin, dass gewisse Personen des Stückes, die den Wünschen anderer hemmend im Wege stehen, mit Hülfe dritter Personen hintergangen werden, wodurch dann das angestrebte Ziel erreicht wird.

Es ist hier nicht nötig, alle Intriguenlustspiele Molière's durchzusprechen, es genügt hier, ihre verschiedenen Arten zu bestimmen, um zu zeigen, oder den Kennern in Erinnerung zu bringen, wie Molière die Intrigue handhabt, welcher Wert ihnen nach der künstlerischen und ethischen Seite zuzuerkennen ist, und wie die eingangs angeführten Urteile über Molière sie gänzlich unberücksichtigt lassen.

Es sei auch darauf aufmerksam gemacht, dass die hier betrachteten Stücke nicht immer speziell Intriguenlustspiele in dem besprochenen Sinne sind, sondern dass manche von ihnen zu den sogenannten Zeit- und Sittenkomödien gerechnet werden. Bei Molière bildet sich eben das Intriguenlustspiel zur Zeit-, Sitten- und Charakterkomödie durch, so dass wir mehrere Komödien nacheinander in den einzelnen Abschnitten nach den durch die Ueberschrift angezeigten Gesichtspunkten zu betrachten haben werden.

Elterlicher Gewalt wird von seiten der Kinder mit List begegnet im «Médecin volant», einer in der Provinz verfassten Intriguenkomödie, die aber schon einen Einblick in das derzeitige bürgerliche und Familienleben gewährt. Gorgibus will seine Tochter Lucile zwingen, anstatt ihres Liebhabers Valère einen alten Mann zu heiraten. Der Zuschauer erkennt sofort den Eigennutz und die Kurzsichtigkeit des Gorgibus und wird durch den Gedanken erheitert, dass eine derartige Verblendung sich selbst bestrafen werde. Die Intrigue, welche die Strafe herbeiführt, besteht darin, dass der Diener Sganarelle, als Arzt verkleidet, ins Haus

kommt, die kranke Tochter untersucht und Gorgibus den Rat gibt, sie einige Zeit aufs Land zu schicken.

Gorgibus besitzt in seinem Garten einen schönen Pavillon; dorthin schickt er seine Tochter, und, während Sganarelle ihn durch allerlei Prellereien im Hause zurückhält, sucht Valère sie dort auf, und beide kommen nach einiger Zeit zurück, um sich Gorgibus zu Füssen zu werfen, der ihnen sowohl wie dem Sganarelle die Täuschung verzeiht.

Das Stück ist ganz im Sinne der alten Komödie gehalten und wirkte im Anfang, da die Intrigue neu war, sicher erheiternd; auch die Moral wird darin nicht grob verletzt, wenn auch Mahrenholtz S. 48 von sittlichem Indifferentismus in dem Stücke spricht.

Für den modernen Geschmack dagegen ist die Intrigue natürlich veraltet; denn sie ist oft wiederholt worden, und sie ist gegenwärtig noch weniger glaubhaft als zu Molière's Zeit, wo man der Komödie das Recht unglaubhaft zu sein, noch zuerkannte. Wenn heute ein Lustspieldichter wagte, eine Familie auf die Bühne zu bringen, in der ein Diener die Rolle des Arztes und Heiratsvermittlers spielte, so würde das Stück sowohl vom unlitterarischen Publikum wie von der Kritik abgelehnt werden. Auch die übrigen Verhältnisse sind den heutigen nicht mehr entsprechend, so dass es unaufführbar geworden ist. Das Lustspiel kann also nur aus historischem Gesichtspunkte betrachtet werden.

Eine für Molière's Zeit ebenfalls ganz unterhaltende Intriguenkomödie ist der «Étourdi ou les Contretemps» (1655), in der Vater und Tochter zunächst als Herr und Sklavin einander gegenüberstehen, um sich am Schlusse der Handlung erst in ihren wahren Beziehungen zu erkennen.

Ein reicher alter Herr hat eine Sklavin, in die ein junger Mann namens Lélie verliebt ist. Da der Alte die Sklavin nicht gutwillig hergibt, so erfindet Mascarille, der Diener Lélie's, allerlei Anschläge, um sie ihm zu rauben. So oft aber der Anschlag ausgeführt werden soll, hintertreibt ihn Lélie, der nicht darum weiss, selbst durch einen Gegenzug. Schliesslich erfolgt die Lösung dadurch, dass sich die Sklavin als die längst entschwundene Tochter des alten Trufaldin entpuppt; gleichzeitig erscheint Pandolfe, der Vater Lélie's, der mit Trufaldin gut befreundet ist, und die beiden einigen sich nun dahin, ihre Kinder miteinander zu verheiraten. Der Schluss ist derselbe wie im «Médecin volant», d. h. willkürlich; man sieht daran, dass die Kunst der Zeit nur erst auf die Gestaltung des Konfliktes gerichtet war, nicht aber auf eine glaubhafte Lösung.

Die Komik des «Étourdi» beruht namentlich darauf, dass Mascarille den alten Trufaldin immer wieder durch eine neue Intrigue zu täuschen weiss, während dieser es nur der Zerstreutheit Lélie's zu verdanken hat, dass ihm seine Sklavin nicht entführt wird.

Das Stück hat zur Zeit Molière's grossen Beifall gefunden, nicht nur in der Provinz, in der es nach dem Registre von La Grange p. 4 im Jahre 1655 zum ersten Mal aufgeführt wurde, sondern auch in Paris, wo es 1658 gegeben wurde und Anklang fand, wodurch hinlänglich bestätigt wird, dass das Stück den Anforderungen der Zeit entsprach.

Freilich hat man schon im Anfang des 18. Jahrhunderts allerlei Ausstellungen zu machen gehabt. Voltaire sagte (1739) in der Besprechung des Stückes: (Cf. Oeuvres complètes de Voltaire Bd XXIII, Mélanges II, Paris, Garnier Frères, 1879, p. 97—126, woraus alle ferner auf die Lustspiele Molière's bezüglichen kritischen Citate Voltaire's entnommen

sind) «Cette pièce est la première comédie que Molière ait donnée à Paris; elle est composée de plusieurs petites intrigues assez indépendantes les unes des autres; c'était le goût du théâtre italien et espagnol à Paris. Le théâtre n'était point, comme il le doit être, la représentation de la vie humaine; on n'y voyait que de vils bouffons, qui étudient le modèle de nos Jodelets et on ne représentait que le ridicule de ces misérables, au lieu de jouer celui de leurs maîtres».

Das Stück war also schon für die Zeit Voltaire's zu phantastisch. Auch in Bezug auf die moralische und künstlerische Seite, speziell den dramatischen Aufbau, bleiben ihm Vorwürfe nicht erspart; denn Voltaire sagt weiter: «Les connaisseurs ont dit, que l'Étourdi devrait seulement être intitulé les «Contre-Temps». Lélie, en rendant une bourse, qu'il a trouvée, en secourant un homme qu'on attaque, fait des actions de générosité plutôt que de l'étourderie. Son valet paraît plus étourdi que lui puisqu'il n'a jamais l'attention de l'avertir de ce qu'il veut faire.»

Der letztere Fehler findet sich, wie schon Mahrenholtz[1] festgestellt hat, bereits im italienischen Original, dem «Innavertito» des Nicolo Barbieri (1629), wodurch Molière natürlich nicht entschuldigt wird.

Voltaire schliesst seine Betrachtung mit den Worten: «Le dénoûment n'est pas meilleur ici que dans ses autres pièces».

War das Stück zur Zeit Voltaire's unannehmbar, so noch mehr für die heutige Zeit. Die ganze Entwicklung der Handlung leidet an innerer Unwahrscheinlichkeit, die Intriguen sind schwach, die Lösung ist willkürlich. Der Intriguen sind etwa acht bis zehn — nach jedem missglückten Versuch, die Sklavin zu entführen, erfindet Mascarille eine neue — als Probe sei nur folgende, die zu ihrer Charakteristik dienen kann, gegeben: Um seinem jungen Herrn das zum Kauf der Sklavin Célie notwendige Geld zu verschaffen, spiegelt Mascarille dem alten Anselme vor, Lélie's Vater sei gestorben und derselbe habe nicht das zum Begräbnis notwendige Geld. Darauf streckt Anselme das Geld vor. Der Betrug wird jedoch sofort entdeckt, da Anselme dem angeblich Verstorbenen begegnet, und es gelingt ihm auch, von Lélie, der keine Ahnung von der Intrigue hat, das Geld zurückzuerhalten.

Um die Thatsache zu erklären, dass Célie Sklavin ist, müsste ausserdem das Lustspiel nach einem fremden Lande verlegt werden.

Als Beispiele für Täuschung des Vormunds durch das Mündel seien hier zwei der berühmtesten Molière'schen Lustspiele erwähnt, «École des maris» und «École des femmes», die zu den Zeit- und Sittenkomödien Molière's gerechnet werden.

In beiden Lustspielen ist die Hauptperson ein älterer Mann, welcher sein Mündel in der Absicht erzogen hat, sie selbst zu heiraten, sich schliesslich aber um seine Hoffnung betrogen sieht. Beide Stücke unterscheiden sich von den übrigen Lustspielen dadurch, dass wenigstens einige Hauptpersonen derart geschildert sind, dass man sie sowohl als Zeit- wie auch als dauernden Menschheitstypus ansehen kann; es sind nicht bloss Phantasiegestalten, sondern — abgesehen von Sganarelle in «École des maris», der noch fast lediglich der gehänselte Alte ist — beobachtete Charaktere, weshalb auch die Stücke als Charakterlustspiele oder als Zeit- und Sittenkomödien angesehen werden, von denen eines «Ecole des maris» mit der Charakteristik die Intrigue verbindet.

---

[1] Cf. Mahrenholtz: «Molière's Leben und Werke» Heilbronn 1881. p. 51.

In «École des maris» (1661) sind zwei Brüder, Sganarelle und Ariste, Vormünder von zwei Schwestern, Isabelle und Léonor. Sganarelle hat die Absicht, sein Mündel Isabelle zu heiraten und schliesst sie deshalb von der übrigen Menschheit ab. Trotzdem weiss sie mit ihrem Geliebten zu verkehren. In der Nacht vor ihrem Vermählungstag mit Sganarelle flüchtet sich Isabelle zu Valère, begegnet aber unterwegs Sganarelle und erzählt ihm, ihre Schwester Léonor, die Valère liebe, habe ihn unter dem Namen Isabelle am selben Abend hierher zu einem Stelldichein eingeladen und erwarte ihn gerade in ihrem Zimmer, während sie selbst eine Bekannte holen wolle, um nicht allein zu sein. Sganarelle will den Skandal nicht dulden und verlangt, dass Léonor sofort sein Haus verlässt. Isabelle benützt die Gelegenheit und verschwindet als die angebliche Léonor, gefolgt von Sganarelle, der sie das Haus Valère's betreten sieht und sofort den Polizeikommissar und den Notar holt, um das Paar auf frischer That zu ertappen und trauen zu lassen. Während diese den Fall untersuchen, eilt er selbst zu seinem Bruder Ariste, einem gebildeten Mann, der sein Mündel Léonor in völliger Freiheit hat aufwachsen lassen, und mit dem Sganarelle deshalb schon lange in Zwist liegt. Schadenfroh fordert er ihn jetzt auf, mit ihm zu kommen, um sich zu überzeugen, dass Léonor sich zu nächtlicher Zeit im Hause Valère's aufhalte. Obwohl Ariste den Sachverhalt nicht begreift, so geht er mit zum Hause Valère's, vor welchem ihm der Kommissar mitteilt, dass das überraschte Paar die Absicht habe, sich zu heiraten, und dass der Ehekontrakt von Valère bereits unterzeichnet sei. Sganarelle unterzeichnet rasch den Ehekontrakt und veranlasst Ariste, das Gleiche zu thun. Dann kommt die Lösung. Léonor erscheint mit ihrer Dienerin Lisette vor dem Hause Valères und erklärt ihrem Vormunde, der ihr wegen ihres Mangels an Vertrauen Vorwürfe macht, dass sie nur ihn liebe und ihn zu heiraten bereit sei. Isabelle aber klärt vom Fenster aus Sganarelle darüber auf, dass er der Betrogene ist. Voll Zorn zieht er sich zurück ; das Stück aber schliesst mit den Worten, welche die Dienerin Lisette an das Publikum richtet:

> «Vous, si vous connaissez, des maris Loups-garous.
> Envoyez-les au moins à l'école chez nous».

So wird die Erziehungsweise des Ariste damit belohnt, dass Léonor sich ihn freiwillig zum Gatten erwählt, während Sganarelle nur Spott und Hohn erntet, während er doch andere verhöhnen zu können glaubte. Er hat seinen Egoismus und seine boshafte Schadenfreude im Laufe des Lustspiels derart offenbart, dass man ihm seine Züchtigung von Herzen gönnt.

Die Täuschungen Sganarelle's durch Isabelle sind hauptsächlich die Quelle der Komik des Stückes. Der Zuschauer, der mit seiner ganzen Sympathie auf der Seite des Liebespaares steht, freut sich, dass der alte Egoist auf Schritt und Tritt gründlich hintergangen wird. Man bewegt sich bei der Beurteilung dieses Lustspiels auf ganz anderem Boden, als bei den vorhergehenden Stücken. Denn es kann heute noch gegeben werden und zwar vor allen Dingen deshalb, weil es ausser Zeit- und Sittenlustspiel doch auch mehr oder weniger Charakterkomödie ist. Die Charaktere der Vormünder sowohl wie der Mündel sind nach unserer Anschauung möglich, ja sogar in ihrem Verhältnis zu einander wahrscheinlich; derartige Heiraten oder Heiratsversuche zwischen Vormund

und Mündel kommen heute noch vor. Und die Figur eines Sganarelle, der ein junges Mädchen an sich ketten möchte, diesen Zweck aber nicht erreicht, ist eine lächerliche Figur, die niemals ihren Eindruck verfehlen wird. Sieht man freilich ab von den ziemlich überzeugend dargestellten Charakteren und fasst bloss die Intrigue in's Auge, so lautet das Urteil anders. Denn ihre Lösung beruht auf einer Reihe von inneren Unmöglichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten, über die man nicht lachen kann.

Beides, Vorzüge sowohl wie Schwächen wurden schon lange auch von der französischen Kritik hervorgehoben; so urteilte z. B. Auger in Bd. II, p. 364 der «Oeuvres de Molière»: «Le dénoûment du sujet est bon, puisque chaque tuteur éprouve de la part de sa pupille le traitement qu'il a mérité, d'après le système d'éducation qu'il a suivi à son égard; mais le dénouement de l'action n'en vaut rien, puisque amené par des scènes nocturnes d'une invraisemblance choquante il n'aboutit qu'à un mariage par surprise, dont la nullité est par trop manifeste.»

Als Parallele soll hier dem Sganarelle der «École des maris» der Arnolphe in der «École des femmes» (1663) zur Seite gestellt werden, obwohl das Stück zwar das gleiche Sujet, aber keine Intriguen bietet, sondern die Komik des Lustspiels auf den aus den Beziehungen der Personen entspringenden Situationen beruht. Das Stück gehört seinem ganzen Charakter nach zur Zeit- und Sittenkomödie. Der Inhalt ist kurz folgender:

Agnès ist von ihrem Vormund ebenfalls in grösster Abgeschlossenheit und Unwissenheit erzogen worden. Zwei Dienstboten im Hause verbieten jedem Fremden den Zutritt. Trotzdem lernt Agnès den jungen Horace, einen Freund Arnolphe's, kennen und lieben. Da dieser nicht weiss, dass Arnolphe der Vormund seiner Geliebten ist, teilt er ihm ruhig seine Liebe zu Agnès und ihre beiderseitigen Zukunftspläne mit. Obwohl Arnolphe verzweifelt dieselben zu vereiteln sucht, kann sich das Liebespaar doch verheiraten und Arnolphe ist betrogen.

Die Komik des Lustspiels beruht auf den lächerlichen Situationen, in die Arnolphe infolge seiner selbstsüchtigen Absichten gerät. Arnolphe unterscheidet sich dadurch vorteilhaft von dem Sganarelle in «École des maris», dass er keine typische Lustspielfigur, sondern eine Individualität ist. Er steht in jeder Beziehung höher als Sganarelle. Weil er Agnès liebt und sie durchaus heiraten will, so lässt er sich zu Thorheiten fortreissen. Er glaubt die Natur des Weibes nach seinen verkehrten Erziehungstheorien umformen zu können und ist überzeugt, dass er aus Agnès, wenn er sie vor jeder Berührung mit der Aussenwelt behütet, das Ideal einer Hausfrau machen kann. Deshalb schliesst auch er sie in sein Haus ein und gibt den beiden Dienstboten den strengsten Auftrag, in seiner Abwesenheit niemand einzulassen. Zunächst muss er jedoch einsehen, dass seine Erziehungskunst gescheitert ist, weil Agnès trotz aller Mahnungen nicht ihn, sondern den jungen Valère liebt. Dann muss er ruhig bei der verzehrendsten Eifersucht, die ihn ergreift, die Geständnisse Valère's anhören, den er über sein Verhältnis zu Agnès im Unklaren gelassen, und muss sehen, wie seine besten Vorsichtsmassregeln von Agnès zu nichte gemacht werden. Endlich findet er, von der Reise zurückgekehrt, seine Thüre verschlossen und muss sich von seinen Dienstboten daran erinnern lassen, dass er selbst den Befehl gegeben habe, niemand in seiner Abwesenheit einzu-

lassen. Auf diesen drolligen Situationen beruht die Komik des Stückes. Je verzweifelter die Anstrengungen Arnolphe's werden, je weniger Aussicht er hat, das gewünschte Ziel zu erreichen, um so gehobener wird die Stimmung des Zuschauers; in Spannung wird er erhalten dadurch, dass er keine Andeutungen erhält, wie die Sache ausgehen wird. Sobald er weiss, dass die Pläne Arnolphe's endgültig gescheitert sind, atmet er erleichtert auf; der Natur und der von ihr bestimmten Ordnung ist Gerechtigkeit geschehen, die Thorheit der unberechtigten Ansprüche des Alters ist bestraft.

In den Registern von La Grange erscheint das Lustspiel zum ersten Mal am 26. Dezember 1663 und kehrt von da ab 75 Mal wieder im gleichen Jahre, ein Beweis, dass es sehr beliebt war. Despois berichtet in seiner Molièreausgabe Bd. III, p. 107 ff.: «L'École des femmes a été le plus grand succès dramatique que Molière ait obtenu pendant toute sa carrière.»

Das Lustspiel hat also auf Molière's Zeitgenossen offenbar einen tiefen Eindruck gemacht. Allerdings gab es auch Gegner unter denselben, wie uns Voltaire mitteilt: «Les mêmes spectateurs,» sagt er, «qui applaudissaient sans réserve à ces farces monstrueuses se rendirent difficiles pour «l'École des femmes», pièce d'un genre tout nouveau, laquelle, quoique toute en récits, est ménagée avec tant d'art que tout paraît être en action. Elle fut très suivie et très critiquée, comme dit la gazette de Loret.» Voltaire gibt bei dieser Gelegenheit sein und seiner Zeitgenossen Urteil wieder und sagt: «Elle passe pour être inférieure en tout à «L'École des maris» et surtout dans le dénoûment, qui est aussi postiche dans «L'École des femmes» qu'il est bien amené dans «L'École des maris.» On se révolta généralement contre quelques expressions qui paraissent indignes de Molière; on désapprouva le «corbillon», «la tarte à la crème», «les enfants faits par l'oreille» etc. (a. a. O. p. 104.)

Das Lustspiel wird heute noch aufgeführt, mit minderem Erfolg, weil die seinerzeit neuen komischen Situationen die Wirkung nicht mehr zu üben vermögen, wie in der Zeit Molière's. Es hat mehrere mit psychologischer Wahrheit gezeichnete Charaktere wie Arnolphe und Agnès. Schwach ist dagegen die Entwicklung der Handlung und unwahrscheinlich sind auch die einzelnen Situationen. Der Konflikt wird schliesslich auf die bequemste Weise gelöst durch das Erscheinen des Orontes, Vater des Horace, und des Enrique, Vater der Agnès, die ihre Kinder miteinander verheiraten, während der Vormund leer ausgeht. Der «Deus ex machina» wird zur Lösung angewandt, weil der Dichter noch nicht künstlerisch zu schliessen weiss.

Sehr scharf und eingehend urteilte schon Lessing in der «Hamburgischen Dramaturgie» (53. Stück) über dieses Lustspiel, indem er sich auf den Standpunkt seiner Zeit stellt. Wir teilen sein Urteil ausführlich mit, weil er es begründet, und weil es geeignet ist, die allgemeinen Urteile der jüngeren unbedingten Lobredner zu beleuchten. «Molière», sagt er, «hatte bereits seine Männerschule gemacht, als er im Jahre 1662 diese Frauenschule folgen liess. Wer beide Stücke nicht kennt, würde sich sehr irren, wenn er glaubte, dass hier den Frauen, wie dort den Männern ihre Schuldigkeit gepredigt würde. Es sind beides witzige Possenspiele, in welchen ein paar junge Mädchen, wovon das eine in aller Strenge erzogen und das andere in aller Einfalt aufgewachsen, ein paar alte Laffen hintergehn, und die beide die Männer-

schule heissen müssten, wenn Molière weiter nichts darin hätte lehren wollen, als dass das dümmste Mädchen noch immer Verstand genug habe, zu betrügen und dass Zwang und Aufsicht weit weniger fruchte und nütze als Nachsicht und Freiheit. Wirklich ist für das weibliche Geschlecht in der Frauenschule nicht viel zu lernen; es wäre denn, dass Molière mit diesem Titel auf die Ehestandsregeln in der zweiten Szene des dritten Aktes gesehen hätte, mit welchen aber die Pflichten der Weiber eher lächerlich gemacht werden.

«Die zwei glücklichsten Stoffe zur Tragödie und Komödie», sagt Trublet (Essais de Litt. et de Morale T. IV, p. 295), sind der Cid und die Frauenschule. Aber beide sind von Corneille und Molière bearbeitet worden, als diese Dichter ihre völlige Stärke noch nicht hatten. Diese Anmerkung, fügt er hinzu, habe ich von dem Herrn von Fontenelle.»

Wenn doch Trublet Herrn von Fontenelle gefragt hätte, wie er dieses meine. Oder, falls es ihm schon so verständlich war, wenn er es doch auch seinen Lesern mit ein paar Worten hätte verständlich machen wollen. Ich wenigstens bekenne, dass ich gar nicht absehe, wo Fontenelle mit diesem Rätsel hingewollt. Ich glaube, er hat sich versprochen, oder Trublet hat sich verhört.

Wenn indessen nach der Meinung dieser Männer der Stoff der Frauenschule so besonders glücklich ist und Molière in der Ausführung desselben nur zu kurz gefallen: so hätte sich dieser auf das ganze Stück eben nicht viel einzubilden gehabt. Denn der Stoff ist nicht von ihm, sondern teils aus einer spanischen Erzählung, die man bei dem Scarron unter dem Titel «die vergebliche Vorsicht» findet, teils aus den spasshaften Nächten des Straparola genommen, wo ein Liebhaber einem seiner Freunde alle Tage vertraut, wie weit er mit seiner Geliebten gekommen, ohne zu wissen, dass dieser Freund sein Nebenbuhler ist.

«Die Frauenschule», sagt Herr von Voltaire, «war ein Stück von einer ganz neuen Gattung, worin zwar Alles nur Erzählung, aber doch so künstliche Erzählung ist, dass Alles Handlung zu sein scheint.»

Wenn das Neue hierin bestand, so ist es sehr gut, dass man die neue Gattung eingehen hat lassen. Mehr oder weniger künstlich, Erzählung bleibt immer Erzählung, und wir wollen auf dem Theater wirkliche Handlungen sehen.

Aber ist es denn auch wahr, dass Alles darin erzählt wird?

Voltaire hätte diesen alten Einwurf nicht wieder aufwärmen sollen; oder anstatt ihn in ein anscheinendes Lob zu verkehren, hätte er wenigstens die Antwort beifügen sollen, die Molière selbst darauf erteilte und die sehr passend ist.

Die Erzählungen nämlich sind in diesem Stücke vermöge der inneren Verfassung desselben wirkliche Handlungen; sie haben Alles, was zu einer komischen Handlung erforderlich ist, und es ist blosse Wortklauberei, ihnen diesen Namen hier streitig zu machen. Denn es kommt ja weit weniger auf die Vorfälle an, welche erzählt werden, als auf den Eindruck, welchen diese Vorfälle auf den betrogenen Alten machen, wenn er sie erfährt. Das Lächerliche dieses Alten wollte Molière vornehmlich schildern, ihn müssen wir also vornehmlich sehen, wie er sich bei dem Unfall, der ihm droht, geberdet; und dieses hätten wir so gut nicht gesehen, wenn der Dichter das, was er erzählen lässt, vor unseren Augen hätte vorgehen lassen und das, was er vorgehen lässt, dafür hätte erzählen lassen. Der Verdruss, den Arnolphe empfindet, der Zwang,

den er sich anthut, diesen Verdruss zu verbergen, der höhnische Ton, den er annimmt, wenn er den weiteren Progressen des Horaz nun vorgebaut zu haben glaubt; das Erstaunen, die stille Wut, in der wir ihn sehen, wenn er vernimmt, dass Horaz dem ohngeachtet sein Ziel glücklich verfolgt. Das sind Handlungen, und weit komischere Handlungen als Alles, was ausser der Szene vorgeht. Selbst in der Erzählung der Agnese von ihrer mit dem Horaz gemachten Bekanntschaft ist mehr Handlung, als wir finden würden, wenn wir diese Bekanntschaft auf der Bühne machen sähen.

Also, anstatt von der Frauenschule zu sagen, dass Alles darin Handlung scheine, obgleich Alles nur Erzählung sei, glaubte ich mit mehrerem Rechte sagen zu können, dass Alles Handlung darin sei, obgleich es nur Erzählung zu sein scheine.

An und für sich belustigend, in der Art, wie es auch bei Molière geschieht, jedoch schwere Bedenken hervorrufend — und damit sie die Moliére'sche Intrigue auch nach dieser Art hin illustriert, — erscheinen derartige Ueberlistungen des Gatten durch die Gattin.

«La Jalousie du Barbouillé», 1658 zum ersten Mal in Paris gespielt, also eine der frühesten Intriguenkomödien Molière's, bietet eine Probe davon. Barbouillé wird von seiner Frau hintergangen. Deshalb gibt es Zank und Streit zwischen beiden, den ein Philosoph vergebens zu schlichten sucht. Der Mann sperrt nun die Frau aus dem Hause aus, wie sie nächtlicher Weile allein vom Balle zurückkehrt; dann aber weiss sie ihn mit List herauszulocken und sperrt ihn aus, worauf er von ihr und den hinzugerufenen Schwiegereltern wegen seines angeblich lüderlichen Lebenswandels mit Vorwürfen überhäuft wird. So siegt Frauenlist über die ehrliche Einfalt des Mannes.

Das Stück ist eine Posse und Nachahmung eines unbekannten italienischen canevas (Despois «Oeuvres de Molière» Bd. I, p. 17); der Stoff entstammt einer Erzählung des Boccacio, die ihrerseits auf einem bekannten altfranzösischen Schwank beruht oder orientalischen Ursprungs ist. Der szenische Aufbau bei Molière ist schwach; die Moral, die das Lustspiel vertritt, ist die der mittelalterlichen Schwankdichtung, der Verschmitztheit als Tugend gilt. Die Kosten des Lachens tragen auf der einen Seite Barbouillé mit seiner betrogenen Ehrlichkeit, auf der anderen Seite der Gelehrte, der die beiden Ehegatten vergebens zu versöhnen sucht und zum Dank für seine Bemühung schlecht genug behandelt wird.

Trotz aller Schwächen und psychologischen Unwahrscheinlichkeiten hat die Posse zu ihrer Zeit jedenfalls einen Lacherfolg gehabt und sie würde ihn bei manchen Zuhörern heute noch haben. Mutterwitz und Verstand, der seinen Vorteil aus anderer Schwächen zu ziehen weiss, erringen sich auch heute noch beim Publikum mehr Sympathie als die betrogene Einfalt und das Sujet erregt wenigstens heute keinen Anstoss. Beschäftigt sich doch ein grosser Teil des modernen Schauspiels der Franzosen seit einigen Generationen mit dem Ehebruchsmotiv, das dem herrschenden Formalismus entsprechend so behandelt wird, dass die Frau, obwohl der schuldige Teil, als unschuldig, oder doch entschuldbar hingestellt wird. Mit Rücksicht auf diese Neigung des Publikums könnte die Posse vielleicht heute noch gegeben werden; die unwahrscheinliche Schlussintrigue würde freilich ihre Ablehnung bewirken. In der That wird die Posse nicht mehr gegeben, weil sie in schauspiel-

artiger Behandlung des Motivs durch Stücke von Dumas, Augier, Sardou und anderen, und in Possenform durch Stücke, wie sie auf der Bühne des Palais royal üblich sind, überholt ist. Leise Ansätze zur Charakterkomödie heben Molière's Posse übrigens über ähnliche Komödien seiner Zeitgenossen hinaus. Molière's Komödie wird schon frühzeitig psychologisch, im Gegensatz zur Komödie der Zeitgenossen. Die hier nur flüchtig gezeichneten Figuren des betrogenen Ehemannes und der listigen Frau hat Molière später in «École des maris», «George Dandin» und anderen Lustspielen noch weiter durchgebildet.

Die Intrigue erscheint nicht bloss im eigentlichen Intriguenlustspiel und in der Zeit- und Sittenkomödie, sondern ist auch Bestandteil der Charakterkomödie. So wird beispielshalber der Konflikt im «Avare» (1669) mittelst einer Intrigue gelöst. Der selbstsüchtige Vater bekämpft seine beiden Kinder, die sich seinen Plänen nicht fügen wollen, woraus sich eine Reihe von komischen und ernsten Situationen ergibt. In ihrem Kampfe gegen den väterlichen Egoïsmus werden die Kinder von der Dienerschaft des Hauses unterstützt. Einer derselben, La Flèche, entdeckt im Garten eine Kassette, in welcher der Geizhals 10000 Thaler in Gold versteckt hat und bringt sie dessen Sohn Cléante. Um seinen Schatz wieder zu erlangen, muss Harpagon schliesslich den Wünschen seiner Kinder zustimmen, wodurch der Konflikt gelöst wird.

In ähnlicher Weise wird «Bourgeois gentilhomme» durch eine Türkenszene beendet, von der später noch die Rede sein wird, die dem Lustspiel einen völlig possenhaften Ausgang gibt. Da Jourdain durchaus einen adligen Schwiegersohn haben will, so wird der Liebhaber als türkischer Grosser verkleidet und ihm vorgestellt, worauf die Hochzeit abgehalten wird.

Die in diesen Fällen auf Notwehr beruhende Intrigue spielt in den Charakterkomödien eine ziemlich zweifelhafte Rolle. Sie ist nämlich ein Notbehelf, den Molière nur anwendet, um den Knoten der Handlung rasch und bequem zu lösen. Gehoben werden die Charakterkomödien durch Einfügung der Intriguen nicht und die Stücke wären längst gleich den übrigen von der heutigen Bühne verschwunden, wenn sie sich durch andere Vorzüge nicht empfohlen hätten.

Blickt man nun auf die Thätigkeit Molière's auf dem Gebiet der Intriguenkomödie zurück, so ist zunächst festzustellen, dass er ein geschickter Nachahmer seiner unmittelbaren und mittelbaren Vorgänger gewesen ist. Durch Neuheit der Erfindung zeichnen sich die Intriguen nicht aus. Ein Verdienst kann ihm insofern zugesprochen werden, als er es verstanden hat, den typischen Figuren ein gewisses individuelles Leben einzuhauchen und sie von der psychologischen Seite zu fassen. Für die mehr psychologisch gehaltene Gestaltung der Figuren aber hat er unter seinen Vorgängern gleichwohl bereits Vorbilder gehabt.

Es sei zum Belege dafür hier auf einige zur Zeit beliebte Lustspiele und Lustspieldichter hingewiesen, zuerst auf Savinien Cyrano de Bergerac und den Inhalt seines Lustspiels «Le pédant joué» vom Jahr 1654, um die Familienähnlichkeit Molière'scher Intriguenstücke mit ihnen bemerkbar zu machen.

Die Hauptfiguren im «Pédant joué» sind ein pedantischer Gelehrter Granger, sein Sohn Charlot und dessen schurkischer, aber listiger Diener Corbineli; der Schauplatz der Handlung ist das Collège de Beauvais in Paris. Im ersten Akt macht Granger, der Leiter des Collège welcher

sich gerne noch ein Mal verheiraten möchte, die Entdeckung, dass sein Sohn in das Mädchen verliebt ist, welches er sich selbst als Zukünftige erwählt hat und will ihn deshalb nach Venedig zu einem kinderlosen Onkel schicken, was aber Corbineli dadurch verhindert, dass er Granger meldet, sein Sohn sei aus Versehen im Hafen an Bord einer türkischen Galeere geraten und könne nur durch ein Lösegeld von 100 Pistolen befreit werden. Granger entschliesst sich nach langem Zögern die Summe zu bezahlen. Schliesslich geht auch Genevote, das junge Mädchen, das Granger heiraten will, anscheinend auf seine Werbung ein. Während sich dann vor dem Hause der Braut allerlei nächtliche Szenen mit Missverständnissen, Verwechslungen und Prügeleien abspielen, wird Charlot angeblich im Streite erschlagen. Da Genevote gelobt hat, ihn lebend oder tot zu heiraten, so rät ihr Granger selbst an, ihn tot zu heiraten, unter der Bedingung jedoch, dass er nicht mehr lebendig wird. Durch diese Bedingung wird die beabsichtigte Intrigue verhindert und die Verlobung Granger's soll stattfinden. Zur Feier derselben wird auf den Vorschlag Corbineli's ein Lustspiel aufgeführt, in dem ein junges Paar, dargestellt von Charlot und Genevote, nach langen Kämpfen die Erlaubnis zur Heirat erhält und den Ehekontrakt unterzeichnet; diese Intrigue, obgleich so durchsichtig wie die erste, gelingt, denn Granger, der die Rolle des Vaters spielt, unterschreibt den Kontrakt und erfährt erst am Schlusse, dass der Sohn seine, des Vaters Braut geheiratet hat, und er selbst überlistet und um seine Hoffnung betrogen ist.

In dem Lustspiel treten noch einige bekannte Nebenfiguren auf, so z. B. Chateaufort, capitain und grossartiger Prahler, der immer von seiner Tapferkeit und Stärke redet, dann aber, wenn er von Gareau geprügelt wird, sich nicht schlagen will, um seinen Garde, der ihn beaufsichtigt, nicht zu betrüben. Gareau selbst ist ein derber, aber witziger und schlauer Bauer, der Manon, die Tochter Granger's, heiraten soll, weil er grosse Güter besitzt, die sich nachher aber alle als Luftschlösser herausstellen. Er redet gerne in seinem heimatlichen Bauerndialekt und kramt öfters seine Weisheit in drastischen Redensarten aus.

Wir haben den Inhalt des Stückes etwas eingehender dargelegt, weil bei Molière mancherlei daraus wiederkehrt. So entlockt in den «Fourberies de Scapin» Akt II, Szene 11 der Diener dem alten Géronte gleichfalls 500 Thaler mit einer ähnlichen Türkengeschichte wie im «Pédant joué». Oder die Komödie «L'amour médecin» Molière's hat genau denselben Ausgang wie der «Pédant joué»; auch dort wird ein Vater durch einen angeblich scherzhaften Ehekontrakt, der sich nachher als echt herausstellt, zur Einwilligung in die Heirat seiner Tochter mit ihrem Geliebten gezwungen. In der «École des maris» wird der Konflikt auf ähnliche Weise gelöst, und die Werberede des jungen Diafoirus im «Malade imaginaire» erinnert stark an die des Granger.

Ein anderer Vorgänger Molière's ist Desmarets, dessen 1640 erschienenes Lustspiel «Les Visionnaires» auch schon gewisse Ansätze zur Charakterkomödie hat. Die auftretenden Figuren sind der prahlerische Kapitän Artabaze, der überspannte Dichter Amidor, der stets verliebte Filidan und Phalante, ein eingebildeter Reicher. Dazu kommt ein Vater mit drei Töchtern; Hesperie hält sich für eine grosse Schönheit und ist überzeugt, dass alle Männer in sie verliebt seien; Mélise, die zweite,

will von den Männern dagegen nichts wissen, weil sie sich in Alexander den Grossen verliebt hat; Sestiane endlich ist von einer unbezwinglichen Leidenschaft für die Abfassung von Lustspielen und für das Theater erfüllt.

Es würde zu weit führen, den ganzen, äusserst verwickelten Inhalt des Stückes anzugeben; es genügt für unseren Zweck die Entwicklung der Handlung in Akt 1 und 2 und die Lösung derselben im fünften Akt zu geben, um einen Einblick in den Bau des ganzen Lustspiels zu erhalten. Artabaze eröffnet die Handlung mit einer Ruhmrede auf seine Tapferkeit, worin ihm dann Amidor nacheifert, der sein dichterisches Talent preist. Zu ihnen gesellt sich als dritter noch Filidan, und da Amidor gerade eine Phantasieschönheit schildert, verliebt sich Filidan sofort in sie und stellt allerlei phantastische Betrachtungen über seine Liebe an. So findet ihn Hesperie und ist natürlich überzeugt, dass seine Liebesausbrüche nur ihr gelten; ihr Vater Alcidon, der derselben Ansicht ist, verspricht Filidan, dass er ihm dieselbe zur Frau geben werde. Im II. Akt bewirbt sich Phalante, der eingebildete Reiche, vergebens um Mélise; sie betet das Bild Alexanders des Grossen an, das sie in einem Band von Plutarch gefunden. So geht er denn wieder, Hesperie aber, die gerade dazu kommt, ist nicht davon abzubringen, dass Phalante eigentlich sie und nicht ihre Schwester liebt und dass Mélise sie zu dieser Liebe überreden will. Während sie sich streiten kommt Sestiane und findet, dass dieser Streit einen passenden Stoff für ein Lustspiel abgäbe, während sich der Dichter Amidor schmeichelhaft über Alexander den Grossen, über die Liebe und das Lustspiel äussert. Sestiane entwickelt dann den Gedanken eines neuen Lustspiels, kann ihn aber nicht beendigen, weil ihr Vater Alcidon sich einfindet, worauf sich die Töchter zurückziehen. Amidor sagt Alcidon noch einige groteske Schmeicheleien über die Schönheit seiner Töchter, worauf er gleichfalls verschwindet. In dieser Weise gehen die komischen Situationen und Verwicklungen weiter bis zum fünften Akt. Alcidon hat schliesslich, obwohl er nur drei Töchter hat, vier Freiern ihre Hand zugesagt, worüber er in grosse Verlegenheit gerät. Sein Bruder Lysandre rät ihm, einen davon abzuweisen. Mélise, die dann gerufen wird, weigert sich entschieden, einen anderen als Alexander den Grossen zu heiraten. Hesperie dagegen will nicht heiraten, um nicht tausend andere Männer unglücklich zu machen. Ebenso entschieden weigert sich Sestiane, da sie nur eine Leidenschaft kennt, die Komödie. Von den vier Bewerbern erscheint zuerst Filidan; er sucht seine geträumte Schönheit und findet sie nicht unter den Töchtern Alcidon's. Amidor klärt ihn darüber auf, dass diese Schönheit nur ein Gebilde seiner Phantasie sei, und Filidan ist entschlossen, fortan nur dieses Gebilde zu lieben. Amidor aber erklärt, dass er nur die Dichtkunst, kein Weib zu lieben vermag, während Phalante als dritter gesteht, dass er nichts besitzt. Zuletzt findet sich endlich Artabaze ein, der, zufrieden mit seiner Tapferkeit, durchaus nicht die Absicht hat, sich zu verheiraten, so dass sich zum Schlusse Alles in Nichts auflöst.

Dieses Lustspiel ist von Molière gleichfalls benützt worden, so in den «Précieuses ridicules», vor allem aber in den «Femmes savantes», wo weibliche Charaktere der «Visionnaires» sich verbessert teilweise wiederfinden. Die Dichter Trissotin und Vadius in den «Femmes savantes» und die beiden als Marquis verkleideten Bedienten in den «Pré-

cieuses ridicules» sind sicherlich nach Vorbildern aus den «Visionnaires» geschaffen.

Das Lustspiel ist an und für sich nicht bedeutend und kann den «Femmes savantes» beispielsweise bei weitem nicht gleichgesetzt werden. Immerhin ist es eine, wenn auch burleske Vorstufe zur Charakterkomödie.

Endlich sei noch Paul Scarron erwähnt, der eine Reihe von Lustspielen, so den «Jodelet ou le maître valet», «La fausse apparence» und andere mit Beifall aufgeführte Stücke schrieb. Davon sei noch das in Jahre 1649 erschienene Lustspiel: «L'Heritier ridicule ou la dame intéressée» kurz beleuchtet.

Die Heldin Léonore sucht schon lange nach einem Mann namens Don Diègue, der sie bei einem Brand gerettet hat und den sie seitdem liebt, aber nur ein Mal wiedergesehen hat. Eines Tages flüchtet sie sich mit ihrer Dienerin vor den Bewerbungen Don Juan's in das Haus der Hélène, wohin ihnen Don Juan nachfolgt, aber von Don Diègue, der Hélène liebt, aber zu arm ist, um sie zu heiraten, entfernt wird. Diesem letzteren, dessen reicher Oheim nicht sterben will, trägt Léonore in verschleierter Weise ihre Hand an, da sie überzeugt ist, dass Hélène ihn doch nicht liebt. Um sich über diese letzte Behauptung Léonore's Gewissheit zu verschaffen, bedient er sich einer bekannten Intrigue. Er teilt Hélène mit, dass er von seinem Oheim enterbt sei und wird von ihr mit seiner Bewerbung schnöde abgewiesen; sein Diener Filipin aber stellt sich als angeblicher Erbe bei ihr vor und sie entschliesst sich ihn zu heiraten. Die Strafe bleibt natürlich nicht aus; Don Diègue heiratet Léonore, der angebliche Erbe aber wird als Diener Don Diègue's entlarvt, so dass die egoistische Hélène schliesslich von allen verspottet wird.

Die Aehnlichkeit zwischen Filipin und den beiden als Marquis verkleideten Dienern der «Précieuses ridicules» tritt klar zu Tage. Wenn man Molière nachrühmt, dass er die Intrigue oft geschickt gehandhabt habe, so darf man dabei nicht vergessen, dass dasselbe auch von seinem Vorgänger Scarron zu sagen ist; denn auch er bietet Intriguen, Verkleidungen, Missverständnisse, Entführungen und Zweikämpfe, und auch der schlaue, nichtsnutzigen Diener, der Mascarille, Scapin, wie er bei Molière heisst, ist bei ihm schon vorhanden. Scarron pflegte nur die Intrigue; deshalb sind auch seine Lustspiele verwickelt und von Psychologie ist bei ihm keine Rede. Seine Figuren sind phantastisch. Dagegen sind seine Lustspiele abgerundet; jeder Akt, oft jede Szene ist in sich abgeschlossen und die Handlung wird oft folgerichtig durchgeführt, wobei freilich das Wiedererkennen und Wiederfinden eine Hauptrolle spielt. In Hinsicht der Durchführung der Intrigue unterscheidet sich Scarron zu seinen Gunsten sogar von Molière.

Diese Proben mögen genügen, um zum Bewusstsein zu bringen, dass ausser Durchführung der Intrigue, einem ähnlichen szenischen Aufbau und Ausbau der Handlung, auch Ansätze zur psychologischen Komödie vor Molière bereits vorhanden waren, und wie ihm Vorläufer die Wege geebnet haben. Beurteilt man die Thätigkeit Molière's auf dem Gebiet des Intriguenlustspiels aber nicht bloss unter dem historischen Gesichtspunkt, sondern auch vom Standpunkt moderner Kritik aus, so lautet das Urteil gleichfalls nicht eben günstig. Schon Voltaire hat seinen Intriguenstücken nicht mehr den Beifall geschenkt,

den die meisten von Molière's Zeitgenossen ihm gespendet haben. Er sagt am Schlusse seiner Besprechung der Lustspiele Molière's: «On demande pourquoi Molière, ayant autant de réputation que Racine, le spectacle cependant est désert quand on joue ses comédies, et qu'il ne va presque plus personne à ce même «Tartuffe» qui attirait autrefois tout Paris, tandis qu'on court encore avec empressement aux tragédies de Racine, lorsqu'ellees sont bien représentées? C'est que la peinture de nos passions nous touche encore davantage que le portrait de nos ridicules; c'est que l'esprit se lasse des plaisanteries, et que le coeur est inépuisable. L'oreille est aussi plus flattée de l'harmonie des beaux vers tragiques et de la magie étonnante du style de Racine qu'elle ne peut être du language propre à la comédie. . . . Il faut encore convenir que Molière tout admirable qu'il est dans son genre n'a ni des intrigues assez attachantes, ni des dénouements assez heureux: tant l'art dramatique est difficile.»

Vom heutigen Standpunkt aus muss man noch weiter gehen und sagen, dass alle diese Molière'schen Intriguen sich überlebt haben und seine Intriguenlustspiele darum nicht mehr aufgeführt werden. Das liegt mehr an den Intriguen an sich; denn die Intrigue wird auch heute noch in der dramatischen Dichtung verwendet; aber sie arbeitet und muss arbeiten mit den Mitteln, die den gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen der modernen kritischeren Zeit entsprechen, und davon sind jene Intriguenlustspiele Molière's weit entfernt.

Zum Ruhme des lebenden Molière haben sie viel beigetragen; zum Ruhme Molière's gereichen sie heute nicht mehr. Sie sind veraltete und vertrocknete Blätter in dem Lorbeerkranz, den man ihm ehedem aufs Haupt setzte; sie sind heute nur noch von historischem Interesse, weil sie uns zeigen, dass Molière sich auch auf die untersten Arten des Komischen verstanden hat und dass er auch in diesen Anfangsstadien seiner dichterischen Entwicklung bereits Elemente verwendete, welche die künftige Zeit- und Charakterkomödie ahnen lassen.

2.

An Stelle der Intrigue kann (siehe Elster's Einteilung) bei Molière auch die Täuschung durch Verkleidung, Belauschung und allerlei Prellerei treten, um die Leiden der komischen Personen herbeizuführen. Bei Molière werden jene Handlungen nur als Hülfsmittel und Begleiterscheinung der Intrigue verwendet. Sie dienen nämlich nur dazu, die Intrigue entweder anzuzetteln oder glücklich durchzuführen. Deshalb ist die auf ihnen beruhende Komik im Lustspiel als ein Mittel der Intrigue zu betrachten und unter diesem Gesichtspunkt sei davon im folgenden gesprochen.

Das Mittel der Verkleidung dient bei Molière öfters dazu Intriguen zu unterstützen, in welchen Aerzte durch die Verkleidung in lächerlicher Weise nachgeahmt werden. So erscheint in dem erwähnten, auf Intriguen beruhenden «Médecin volant» Sganarelle, der Diener Valère's, als Arzt verkleidet und weiss durch seine List Lucile, die Tochter des Gorgibus, seinem Herrn in die Arme zu spielen. Das Ganze ist nur eine plumpe Täuschung, die sich allenfalls einem Gorgibus gegenüber durchführen lässt, und die um so unglaublicher erscheint, wenn man bedenkt, dass Sganarelle durch Verkleidung nicht bloss einen Arzt,

sondern zugleich noch seinen eigenen Bruder darstellt, der gar nicht existiert. Die lächerliche Nachahmung des Aerztestandes in dieser Form mag von dem Publikum zur Zeit Molière's wohl beklatscht worden sein; auf einen modernen Leser macht sie einen kindlichen Eindruck, ganz abgesehen davon, dass, wenn Molière die Aerzte nur als dumm, roh und unwissend hinstellt, doch schwerlich seine Künstlerschaft darin zu erblicken ist. Der Zuschauer muss schon «aufgelegt» sein, um daran Gefallen zu finden, d. h. auf Prüfung verzichten wollen. Dabei würden auch die modernen Possen in ihren Ausartungen des Beifalls wert sein.

In ergötzlicher und annehmbarerer Weise wird das Motiv der Verkleidung von den beiden verkleideten Bedienten in den «Précieuses ridicules» (1659) verkörpert. Die Intrigue an und für sich, dass Bediente die Rollen ihrer Herren bei den Preziösen übernehmen und nachher von ihren Herren entlarvt und geprügelt werden, ist nach heutiger Auffassung freilich possenhaft und unwahrscheinlich, und war, wie gezeigt, auch schon dagewesen. Dagegen ist das Verkleidungsmotiv glaubhaft. Der Hochstapler von heute zeigt uns in einem anderen Sinne die Möglichkeit seiner Existenz. In dieser Hinsicht sind die beiden Bedienten witzig dargestellt; gerade an ihnen zeigt sich, wie untrennbar Verkleidung und Intrigue verbunden sind.

Verkleidung findet sich ferner in «Mr. de Pourceaugnac» (1669), wie Pourceaugnac als Dame verkleidet auftritt und von zwei Schweizern verhaftet wird. Die Szene wird auch heute noch von einem anspruchslosen Publikum belacht werden. Finden sich doch ähnliche Motive noch in modernen Possen wie «Charley's Tante» und dergleichen.

In Verbindung mit der Intrigue zieht dieses derbe Possenmittel sogar in die Charakterkomödie wie «Bourgeois gentilhomme» ein, wo im V. Akt der Liebhaber Cléonte als türkischer Grosser verkleidet wird und die Tochter Jourdain's heiratet.

Das ganze Verkleidungsgenre ist uralt und frühe bei öffentlichen Volksbelustigungen angewendet worden, so dass man neuerdings ja zu der Ansicht neigt, dass unsere Stände bezeichnenden Familiennamen wie Kaiser, König, Fürst, Abt etc. ihren Ursprung in öffentlichen Volksspielen des Mittelalters haben, in denen die Bewohner eines Ortes in der bezeichneten Weise sich in dramatischen Spielen verkleideten, um dauernd den Beinamen, den sie im Volksspiel führten, zu behalten. Den Charakter des niederen, volkstümlichen Komischen hat das Verkleidungsgenre auch niemals abgestreift. Molière hat es so überkommen und in ähnlicher Form hat es sich im gewöhnlichen Lustspiel bis zum heutigen Tage erhalten. Molière hat es aber nicht auf die Lustspiele niederer Gattung beschränkt, obwohl es dort allein am Platze war. Man denke sich beispielshalber einen beschränkten Tölpel wie den Limousinischen Edelmann Pourceaugnac, der sich auf seiner verunglückten Brautreise in Paris dazu gezwungen sieht, Damenkleider anzulegen, um sich aus Paris zu flüchten! Eine solch' lächerliche Figur, der Alles zuzutrauen ist, wird die Heiterkeit des Publikums erregen; es liegt darin eine zwar derbe, niedere, aber verständliche Komik. Dagegen werden Lustspielstoffe wie sie der «Bourgeois gentilhomme» bieten, in Szenen wie die Türkenszene, in ihrer Wirkung beeinträchtigt; denn diese Burleske ist hier psychologisch unvereinbar mit den Uebrigen, das sich in einer höheren Sphäre bewegt. Man erkennt allerdings, dass Molière derartige Verkleidungen in solchen Fällen nur anwendet, entweder, um die Lösung der Konflikts zu be-

schleunigen, oder aber, um in den Balletkomödien wie «Mr. de Pourceaugnac» u. a. dem Publikum einen buntfarbigen Aufzug zu bieten. Molière zeigt dadurch seine Rücksichtnahme auf sein Publikum, aber nicht sein dramatisches Talent.

Fast überall ist dieses Verkleidungsmotiv bei Molière mit grossen Unwahrscheinlichkeiten verknüpft, ein Umstand, der es dem modernen Geschmack notwendig verleidet. Dass Toinette in der Balletkomödie «Malade imaginaire» (1673) einen wirklichen Arzt vorzustellen und als solcher Argan zu täuschen vermag, glaubt man nicht, so wenig man es für möglich hält, dass der Diener Sganarelle in «Le médecin volant» sich zugleich als Arzt und als seinen eigenen Bruder vorführen kann.

Sehr selten wird von Molière das Motiv der Belauschung angewendet, um eine Intrigue einzufädeln oder zu lösen. Eigentlich findet sich dafür im ganzen Molière nur ein Beispiel, nämlich die Szene im «Tartuffe», wo Orgon, unter dem Tische versteckt, die Liebeserklärungen Tartuffe's an seine Frau mit anhören muss.

Viel zahlreicher sind dagegen die Prellereien einzelner Personen durch andere, namentlich in Verbindung mit Prügeln. Eine reiche Auswahl solcher findet sich in den beiden Lustspielen «Les Fourberies de Scapin» (1669) und in «Mr. de Pourceaugnac», die man als richtige Schelmenstücke bezeichnen kann. Der Hauptheld des ersten Stückes ist der schlaue, nichtsnutzige Diener Scapin, der von seinem Herrn geprügelt wird und an ihm dafür wieder die gröbsten Streiche verübt. Auf seine Gaunerstreiche kann hier nicht eingegangen werden. Der lustigste und derbste derselben besteht darin, dass er, Scapin, den alten Géronte in einen Sack steckt und ihn verprügelt, während er ihm vorspiegelt, dass er von seinen Feinden geprügelt würde, gegen die er ihn verteidigen müsse. Viel Ehre hat sich Molière schon bei seinen Zeitgenossen damit nicht erworben. Boileau fällt darüber in seiner «Art poétique» ein sehr herbes Urteil, das mit den Worten schliesst:

«Dans ce sac ridicule où Scapin l'enveloppe
Je ne reconnais plus l'auteur de Misanthrope.»

Ein bedauernswertes Opfer einer solchen Schelmerei ist auch Pourceaugnac, der durchaus eine Pariserin heiraten will, durch allerlei Streiche aber von diesem Verlangen so gründlich geheilt wird, dass er schliesslich froh ist, dass er in Paris nicht gehängt wird, sondern glücklich entwischen kann. Von ergötzlicher Komik sind die neuartige VIII.—X. Szene des II. Aktes, die zeigen, wie Molière sein Sujet auszupressen verstand, und wo zwei bis drei Weiber mit Kindern den armen Pourceaugnac auf der Strasse anfallen und ihn als Gatten und Vater in Anspruch nehmen, so dass er schliesslich verzweifelt entflieht. Er ist so gründlich hinter das Licht geführt, dass er den Sbrigani, der ihn durch seine Schelmereien um die beabsichtigte Heirat gebracht hat, noch dankt und reichliche Belohnung spendet. Das Stück ist eine in zeitgenössisches Kostüm gekleidete burleske Posse, reich an witzigen Einfällen, und könnte heute noch vorgeführt werden, wofern man die in der Figur des Gehänselten gemachten Voraussetzungen zugibt, mit dem sich das Uebrige allerdings vollkommen verträgt, wenn nicht auch das zeitgenössische Kolorit es veraltet erscheinen liesse.

Molière hat solche Prellereien noch oft verwendet, doch würde es zu weit führen, alle seine geprellten Ehemänner, Vormünder, Herren

und Freier vorzuführen; es gilt von ihnen dasselbe. Und so erfinderisch sich Molière hierin zeigt, so stehen ihm doch von seinen Bühnenkonkurrenten mit bekannten Namen darin nicht allzuviele nach.

Nicht nur verbunden mit Prellereien, sondern auch nebenbei treten als komische Zuthat die Prügelszenen auf, wovon gleichfalls einige Proben angeführt werden mögen:

In «La Jalousie du Barbouillé» sucht ein Doktor der Philosophie die Streitereien zwischen Barbouillé und seiner Frau zu schlichten und wird dafür misshandelt. Während er von dem erzürnten Barbouillé, der ihm eine Schnur am Fusse befestigt hat, umgeworfen und zum Zimmer hinausgeschleift wird, zählt er an den Fingern die Gründe auf, warum er gar nicht an der Erde läge. Der misshandelte Doktor bietet eine Figur, über die nur der Ungebildete lachen wird; der gebildete Mensch wird aber wohl noch belustigt werden durch die Verspottung des Theoretisierens jenes Opfers, das die heutige Welt noch als eine Eigenschaft von Gelehrten anzusehen liebt, die sich durch die greifbarste Wirklichkeit nicht von ihrer Ueberzeugung abbringen lässt.

Nachdem die beiden Bedienten in den «Précieuses ridicules» so glücklich ihre Marquisrollen gespielt haben, werden sie von ihren Herren entlarvt und zum Hause hinausgeprügelt, was den Eindruck auf die gezierten Damen noch erhöhen muss, den Mascarille noch steigert, wenn er verzweifelt ausruft:

«Ahi! Ahi! Ahi! Vous ne m'aviez pas dit, que les coups en seraient aussi.»

Ebenso endet die lustige Posse: «Mariage forcé» (1664) mit einer Hochzeit, die durch Prügel ermöglicht wird. Nachdem der alte Sganarelle vergebens versucht hat, seine voreilige Verlobung rückgängig zu machen, wird er von den Angehörigen seiner Braut durchgeprügelt und zum Heiraten veranlasst.

Ausserdem könnte man endlich noch den «Médecin malgré lui» anführen, mit dem aus dem Mittelalter überlieferten Possenmotiv, in dem die Prügel das treibende Moment der Intrigue bilden. Ein Bauer prügelt sein Weib, dieses weiss ihm durch List auch gehörige Trachten von Prügeln zu verschaffen, indem sie ihn als Arzt empfiehlt, aber vorgibt, dass er nur geprügelt seine Kunst ausübe, was geschieht, worauf er bereut und nicht mehr prügelt.

Das sind die Hauptfälle, in denen Molière dieses vulgärste aller Lustspielmittel noch anwendet. Sie sind immerhin zahlreich genug; ihre Bühnenfähigkeit haben diese Stücke durch Anwendung dieses komischen Mittels verloren und hätten sie verloren, selbst wenn es überall als berechtigt angewendet angesehen werden könnte; sie werden gleich getrockneten Pflanzen im Herbarium der Litteraturgeschichte aufbewahrt werden.

3.

In einem dritten Falle ist es die boshafte witzige Rede über Schwächen anderer, durch die das Leiden komischer Personen herbeigeführt wird. Solche boshafte Rede kann darin bestehen, dass man sich in erheuchelten Redensarten bewegt; oder aber man redet ironisch, indem man nicht für Ernst nimmt, was man redet; endlich darin, dass man direkt einen anderen verhöhnt und verspottet. Es handelt sich also um die Komik

von Sprache und Ausdruck. Es leuchtet wohl auf den ersten Blick ein, dass diese Einteilung (Elsters) allgemein und unbestimmt gehalten ist und dass sie das ganze Gebiet dessen, was man die Komik der Sprache nennen kann, nicht erschöpft. Die Besprechung der Molière'schen Sprachkomik muss daher ihre eigene Wege gehen.

Was die Sprache der Lustspiele im Allgemeinen anbelangt, so ist sie ihren Zwecken angepasst. Molière pflegt zum Beispiel die Ausdrucksweise der verschiedenen Stände seiner Zeit wiederzugeben, wenn auch, der Komödie entsprechend, in karikirender Weise. Erscheinen Vertreter des Bauernstandes oder Leute aus der Provinz, so weiss er mit scherzhafter Wirkung ihren Dialekt zu benützen. Wird dabei seine Ausdrucksweise öfters etwas derb, so muss man das aus seiner Zeit heraus und nicht vom modernen Standpunkt aus verstehen, aber es kann ein Grund dafür sein, dass seine Lustspiele nicht mehr aufführungsfähig sind. Die Sprache schreitet eben in ihrer Entwicklung weiter und was heute noch ein gangbarer Ausdruck ist, ist es morgen gewesen.

Zugegeben muss ausserdem werden, dass die Ausdrucksweise Molière's öfters nicht bloss derb ist, sondern das Mass des für seinen Zweck Erlaubten auch für frühere Zeit überschreitet. Nur einige Proben solcher «grossièretés», wie Voltaire sie nennt.

Wenn in «Jalousie du Barbouillé» der letztere betreffs seiner Frau ausruft: «Elle a bien fait de gagner au pied; car, si je l'eusse trouvé en vie, après m'avoir fait cette frayeur-là, je lui aurais apostrophé cinq ou six clystères de coups de pied dans le cul, pour lui apprendre à faire la bête», so ist das zwar drastisch-komisch, aber auch für das Zeitalter Ludwigs XIV. mehr als kräftig ausgedrückt; oder wenn im «Médecin volant» der Arzt den angeblichen Urin der Tochter trinkt, um ihn zu untersuchen und dann ausruft: «Si toutes les malades pissent de la sorte, je veux être médecin toute ma vie» oder gar: «Voilà une pauvre pisseuse que votre fille», so ist das eine Charakteristik für Nerven, welche die Zoten noch ertragen. Die berühmte Aposiopese: «il m'a pris le . . . . . . ruban» in «École des femmes» gehört ebenfalls hierher. Trotzdem die Frauenschule heute noch aufgeführt wird, ohne dass man die Stelle übergeht, so hat man doch schon in Molière's Zeit erkannt, dass hier auf den Kitzel der Zuschauer spekuliert ist, ohne zu leugnen, dass eine grosse dramatische Wirkung dadurch erzielt wurde, und dass die Aposiopese aus der Situation erwächst.

Doppelsinnig ist die Ausdrucksweise des angeblichen Arztes in «Médecin malgré lui», der die Milch der Amme zu probieren und ihre «tetons» betasten möchte und schliesslich der Ansicht ist, dass er ihr «quelque petit clystère dulcifiant» geben müsste.

Schon Voltaire hatte Ausstellungen in Bezug auf die Sprache Molière's zu machen; so schreibt er bei der Besprechung von «Cocu imaginaire» (1660): «Il est vrai qu'il y a quelques grossièretés:

«La bière est un séjour par trop mélancolique
Et trop malsain pour ceux qui craignent la colique.»

Il y a des expressions qui ont vieilli: Il y a aussi des termes que la politesse a bannis aujourd'hui du théâtre comme carogne, cocu etc.» Schon F. Génie führte in seiner «Vie de Molière», die er seinem Paris 1848 erschienenen «Lexique comparé de la langue de Molière» vorausschickte, in dem VIII. Abschnitt «du style de Molière» noch zwei andere

Urteile über die Sprache Molière's im Allgemeinen, von Fénelon und La Bruyère, an. Fénelon sagte über die Sprache Molière's «En pensant bien, il parle souvent mal. Il se sert des phrases les plus forcées et les moins naturelles. Terence dit en quatre mots, avec la plus grande simplicité, ce que celui-ci ne dit qu'avec une multitude de métaphores qui approchent du gallimatias. J'aime mieux sa prose que ses vers. «L'Avare» par exemple, est moins mal écrit que les pièces qui sont en vers. Il est vrai que la versification française l'a gêné. Mais, en général, il me paraît jusque dans sa prose ne point parler assez simplement pour exprimer toutes les passions.» (Lettre sur l'Eloquence.) Stärker drückt sich noch La Bruyère aus: «Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et le barbarisme, et d'écrire purement, (Des ouvrages de l'esprit).

Aehnliche Ausstellungen macht auch Voltaire in dem oben zitierten Werke Bd. XXII, p. 247 über die Sprache Molière's im Allgemeinen. Auch Génin muss zugeben, dass es eine grosse Anzahl von «négligences, des expressions risquées, de mauvaises métaphores, des fautes à lui particulières ou communes à toute époque» bei Molière gibt.

Dagegen versteht es Molière sehr wohl, Sprache und Ausdrucksweise zur Erzielung komischer Wirkungen zu benützen. Das lässt sich besonders an seinen Charakterkomödien «Tartuffe» und an «Don Juan» zeigen.

Im ersten Stück (1667) wird die scheinheilige Art des Menschen wirksam charakterisiert. Sie macht auf den feinfühlenden Zuschauer, vor allem durch den Kontrast mit der Wirklichkeit, die der Zuschauer kennt, einen abstossenden Eindruck. Dasselbe gilt auch von «Don Juan» (1665). Seine heuchlerische Sprache, seine öfteren Liebesschwüre, welche durch ihre Wiederholung und durch ihren, dem Zuschauer gleichfalls bewussten Kontrast mit der Wirklichkeit einen komisch-verletzenden Eindruck machen; die ganze Persönlichkeit Don Juan's wird noch deutlicher charakterisiert durch den Gegensatz, in dem sie zu der seines Dieners Sganarelle steht, mit seiner lächerlichen und doch treuherzigen und rührenden Ausdrucksweise. Als ehrlicher Mensch sucht er seinem Herrn von Zeit zu Zeit in's Gewissen zu reden, ohne freilich etwas anderes als Spott dafür zu ernten. Besonders erheiternd, auch in sprachlicher Hinsicht, wirken die Szenen, in denen sie gegenseitig ihre Ansichten vertreten. Auf der einen Seite Don Juan, der genusssüchtige Bösewicht, der sich über seinen moralisierenden Diener lustig macht und ihn ironisch abfertigt, auf der andern Seite der einfältige Diener, der seinem Herrn Besserung predigt. «Je veux frapper des mains», sagt er am Ende der ersten Szene des ersten Aktes, «hausser le bras, lever les yeux au ciel, baisser la tête, remuer les pieds, aller à droite, à gauche, en avant, arrière, tourner . . . . (Il se laisse tomber en tournant). «Bon», sagt dann gelassen Don Juan, «voilà ton raisonnement qui a le nez cassé.»

Auch seine kläglichen Ausrufe am Schlusse machen einen erheiternden Eindruck; er jammert um seinen Lohn, wo sein Herr durch eine höhere Macht vernichtet wird. Man lacht über den Diener und vergisst dabei das schreckliche Ende seines Herrn.

Beide, Herr und Diener, lassen Molière's Kunst, durch die Ausdrucksweise Personen zu charakterisieren in glänzendstem Lichte erscheinen; von der derben Sprache des Dieners bis zu der ironischen Ausdrucksweise Don Juan's ist ein gewaltiger Schritt; und auch der

Diener war hier eine Individualität oder doch eine beobachtete Menschenart gegenüber den Schablonenfiguren eines Mascarille, Gros-René und anderer, wie sie Molière anfänglich schuf.

Ironie und Fopperei werden von Molière in den «Précieuses ridicules» geboten, wo die Sprache dieser Gesellschaftsklasse seiner Zeit in geistreicher Weise verspottet wird dadurch, dass Bedienten im Auftrag ihrer Herren die preziösen Marquis kopieren und dem Publikum zu erkennen geben, dass, wenn die Rede geadelt scheint, es doch nicht Herz und Stand zu sein brauchen. Der eine von ihnen, Mascarille, trägt sogar ein Sonnett vor, um die beiden Preziösen der Provinz in der ganzen Thorheit ihrer Prätentionen dem Publikum vor Augen zu stellen. Das Ganze ist, auch sprachlich betrachtet, fein durchgeführte Ironie. Etwas ähnliches bietet Molière in den «Femmes savantes», in denen sich drei interessante Vertreterinnen geistiger Verbildung und Selbsttäuschung präsentieren, die den Dichterling Trissotin und den Gelehrten Vadius hoch verehren und ausser sich vor Aerger sind, wenn die Dienerin Martine einen Verstoss gegen die Grammatik macht. Die ganze Unterhaltung dieser Personen ist eine einzige, fein angelegte Selbstironisierung, durch die sie sich selbst richten.

Diese Ironie, wobei die vorgeführten Personen durch ihre eigene Rede in Gegensatz zu ihrem Wesen treten und sich blossstellen, ist eine der geistreichsten und schärfsten Waffen, die Molière in seinen Sittenlustspielen verwendet. Sehr recht hatte die Stimme aus dem Publikum, die ihm während der Aufführung der «Précieuses ridicules» zugerufen haben soll: «Mut! Molière, jetzt hast du die rechte Komödie gefunden», ein Wort, wahr oder erfunden, dessen sich die Molièreverehrung der in der Einleitung erwähnten Richter neuerer Zeit, die nicht mehr unterscheiden will, nicht erinnert hat.

Man vergegenwärtige sich noch als Beispiel jener seiner Kunst die Szene aus «L'Amour médecin», in der Molière die vorgeführten Aerzte sich durch ihren eigenen Mund blossstellen lässt, wie es in der 3. und 4. Szene des II. Aktes und in Herrn Filerin's Ausführungen in Akt III Szene 1 geschieht. Die letzteren schliessen ab mit den denkwürdigen Worten: «Conservons-nous donc dans le degré d'estime où leur faiblesse nous a mis, et soyons de concert auprès des malades pour nous attribuer les heureux succès de la maladie et rejeter sur la nature toutes les bévues de notre art. N'allons point, dis-je, détruire sottement les heureuses préventions d'une erreur qui donne du pain à tant de personnes, et, de l'argent de ceux, que nous mettons en terre, nous fait élever de tous côtés de si beaux héritages.»

Wie treffend diese Darstellung gewissenlosen, verlogenen Wesens war, ersieht man aus der Entrüstung derjenigen, die sich getroffen fühlten und Molière während seiner Lebzeiten und über das Grab hinaus verfolgten.

Absichtliche Bethätigung anderer Personen durch That oder Rede kommt bei Molière natürlich auch kombiniert vor. Die Fälle solcher Art sind oben schon angeführt; es kann genügen, noch einmal darauf hinzuweisen. So gehören hierher die komischen Nachahmungen eines anderen, ferner alle Karikaturen, Parodien u. s. w. Wenn in «La Jalousie du Barbouillé» dem Philosophen zum Dank für seinen Versöhnungsversuch übel mitgespielt wird, so werden die Zuschauer nicht bloss durch seinen Anblick, sondern auch durch seine philosophischen Auseinandersetzungen

und seine sprachlichen Erklärungen zum Lachen gebracht. Auch in «Mariage forcé» treten zwei derartige Zerrbilder auf; auch sie werden in übertreibender Weise in ihrer gelehrten Zerstreutheit und philosophischen Sprache dem Gelächter preisgegeben.

Aehnliche Figuren bietet der «Médecin volant», wo der listige Sganarelle nicht bloss äusserlich den Arzt vorstellt, sondern ihn auch in seiner Ausdrucksweise nachahmt. Das Gleiche wiederholt sich in «Médecin malgré lui» und «Mr. de Pourceaugnac», wo ausser den Aerzten auch noch die Apotheker dem Gelächter verfallen.

Man sieht, Molière hat gerne parodiert und karikiert; er hat in Rücksicht auf sein Publikum aller Stände die Mittel einer allgemein verständlichen Komik häufig angewendet; seine Nachahmungen von Zeittypen sind gerade deshalb aber oft auch in sprachlicher Hinsicht so übertrieben, dass sie jetzt meist mehr als possenhaft erscheinen. Wenn er zum Beispiel die Philosophen mit lateinischen Ausdrücken um sich werfen lässt, so hat er nach heutiger Auffassung ein wohlfeiles Mittel des Volkshumor's angewendet, um auf Kosten der verspotteten Gelehrtenklasse, deren anspruchsvolle Ungelehrtheit dargethan werden soll, lachen zu machen.

Entschieden tritt in Molière's zur Charakteristik verwendeten Sprache ein Fortschritt hervor in Lustspielen wie «Précieuses ridicules», «Femmes savantes» und vor allem in denjenigen, in welchen in witziger Weise das Wesen gewisser Gesellschaftsklassen seiner Zeit durch die eigene Sprechweise gegeisselt werden soll, und für die Art, in der sich in seinen späteren Charakterkomödien «Tartuffe» und «Don Juan» die Hauptfiguren individuell ausdrücken und dadurch ihre Persönlichkeit zeichnen, gebricht es der zeitgenössischen dramatischen Litteratur an Vorbildern.

Aber auch dieses Verdienst Molière's ist ein historisches. Ihn nach dieser Seite ohne weiteres über seine Nachfolger zu erheben, geht nicht an, weil sich der feine, charakteristische Dialog im Lustspiel seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts so zusagen von selbst versteht; ja es wird nicht bestritten werden können, dass Molière den Anforderungen der Gegenwart in dieser Hinsicht auch in seinen besten Stücken nicht mehr vollkommen gerecht wird. Denn die moderne französische Komödie vor allem legt, da sie in den höchstgebildeten Kreisen spielt, auf die sprachliche Seite den grössten Wert; sie verlangt die geistreiche Pointe, den feinsten Witz und den gewähltesten Dialog, der im gesellschaftlichen Verkehr möglich ist. Zieht man dabei noch in Erwägung, dass Molière's Sprache schon von Voltaire als nicht mustergültig betrachtet, ja sogar vor ihm gewarnt wird (cf. Bd. XXII des oben zitierten Werkes pag. 97 fg.), dass schon zu Voltaire's Zeit Ausdrücke Molière's unbrauchbar geworden und veraltet waren, Ausstellungen, die jetzt in neuerer Zeit in verstärktem Masse gelten und auch von neueren Forschern wie Génin und Livet (Lexique de la langue de Molière comparée à celle des écrivains de son temps, par Ch. L. Livet Paris 1895) in ihren Wörterbüchern über Molière's Sprache bestätigt werden, so ist wohl das Urteil berechtigt, dass es auch die Sprache nicht sein kann, auf Grund deren Molière als Lustspieldichter κατ' ἐξοχήν gepriesen wird, dass sie im Gegenteil ihr Teil dazu beiträgt, dass die Lustspiele Molière's heute nicht mehr in ihrer Gesammtheit aufgeführt werden können.

4.

In einem letzten Falle wird Situationskomik durch Fügungen der Umstände, d. h. durch den Zufall bewirkt, der Verwechslungen und Missverständnisse hervorruft (Elster). Es ist im Grunde genommen bloss eine andere Form der Intrigue. An Stelle des lebenden, bewegenden Momentes der Intrigue tritt ein unpersönliches Moment, das den Konflikt löst oder auch verstärkt.

So bildet der Zufall das treibende Moment in dem «Étourdi ou les Contretemps», dessen Intriguen oben schon besprochen wurden. So oft der Diener Mascarille dem alten Trufaldin in seiner Intrigue eine Mine gelegt hat, legt der Zufall, indem er sich der Person des Liebhaber's Lélie bedient, eine Gegenmine, wodurch die Intrigue des Dieners vereitelt wird.

Zufall und Missverständnis spielen férner eine Rolle in dem «Cocu imaginaire», einem Gelegenheitsstück, dessen Tendenz ist, vor Eifersucht zu warnen. Sganarelle, die Hauptperson, ist wieder der starrköpfige Alte, die Komik des Lustspiels aber beruht ausschliesslich auf Situationen. Der Zufall, dass die Frau Sganarelle's das Bild des Lélie, des Geliebten der Célie, findet, richtet unter den Personen des Stückes, Sganarelle und Frau auf der einen, Lélie und Célie auf der andern Seite, grosse Verwirrung an. Sie sind gegenseitig aufeinander eifersüchtig, quälen sich unnötiger Weise, treiben die Missverständnisse immer weiter, bis sich schliesslich die Sache eben so zufällig wieder löst. Die Tendenz des Stückes ist umständlich durchgeführt. Viel dramatische Kunst steckt nicht darin; der Wahrscheinlichkeitsgrad ist gering und die Illusion reicht nicht weit.

Ein ähnliches Lustspiel ist «Don Garcie de Navarre ou le prince jaloux» (1660). «Rien n'est mieux constaté», sagt Voltaire, «que la chute de cette pièce. La pièce et le jeu de Molière furent très mal reçus. Cette pièce, imitée de l'espagnol, n'a jamais été rejouée depuis sa chute. La reputation naissante de Molière souffrit beaucoup de cette disgràce, et ses ennemis triomphèrent quelque temps.»

Ein Prinz ist eifersüchtig wegen seiner Geliebten, woraus sich allerlei Missverständnisse ergeben, die sich am Ende aber dadurch lösen, dass der Nebenbuhler als Bruder der Geliebten sich entpuppt. Komik liegt in diesen Missverständnissen nicht. Der Charakter des Prinzen ist nach der ganzen Darstellung viel zu grossherzig und zu edel, um komisch zu sein und der Konflikt ist andrerseits zu alltäglich, um eine tragische Wirkung hervorzubringen. So ist das Stück weder Lust- noch Trauerspiel. Trotzdem sind ihm litterarische Vorzüge nicht abzusprechen; denn es ist immerhin ein Ausschnitt aus dem Leben; trefflich ist namentlich Elvire, die Heldin des Stückes gezeichnet; ihr Schwanken zwischen der Pflicht der Dankbarkeit und der Liebe ist von Molière mit psychologischer Feinheit dargestellt. Aber dem Stück fehlt die Entwicklung und die Handlung.

Vom Zufall macht Molière auch sonst noch Gebrauch; wenn z. B. Tartuffe im letzten Augenblick durch das Eingreifen des Königs entlarvt wird, so wird der Zufall durch den König personifiziert. Und so geschieht es oft in Molière's Lustspielen, wie gelegentlich bemerkt worden ist. Die Zahl seiner Stücke, die eine wirkliche Lösung aus der Handlung oder den Charakteren des Lustspiels heraus bieten, ist gering.

Endlich kann der komische Kontrast schon in der bloss sinnlichen

Anschauung gegeben sein. Er besteht darin, dass die Absonderlichkeiten eines Charakters im Aeusseren, z. B. in der Kleidung sich offenbaren. Diese sogenannte Anschauungskomik ist jedenfalls auf der Molière'schen Bühne stark vertreten gewesen. Das geht aus der Zeichnung seiner Charaktere oder aus der Anlage seiner Stücke hervor, die leicht ins Possenhafte umschlagen. Figuren wie Aerzte und Gelehrten wurden vermutlich durch ihr ganzes äusseres Auftreten schon erkennbar. Zum Verständnis einer Figur wie des Misanthrope oder Tartuffe, die Molière dem Gelächter darbietet, während die Kritik an ihrem Reden und Thun das Lächerliche schwer erkennt, ist in Betracht zu ziehen, dass auch diese Gestalten von den Darstellern schon äusserlich als lächerlich gekennzeichnet wurden, der eine durch düsteren Blick und entsprechend menschenfeindliche, misstrauische Haltung, der andere durch schwarze Kleidung, salbungsvolles Benehmen, glattgescheitelte Haartracht u. dergl.

Für die Gegenwart sind diese Lustspiele darum schwer verständlich geworden, weil man sich lediglich aus den Reden der Figuren deren Charakter zu konstruieren gehalten ist. Ebenso sicher erregte der Malade imaginaire schon die Heiterkeit des Publikums, ehe er den Mund öffnete, durch sein Gebahren, wie ja der richtige Komiker schon durch sein blosses Erscheinen Heiterkeit hervorruft.

Molière pflegte die Hauptrollen selbst zu geben ; er unterwies die Zuschauer und seine Schauspieler, wie sie gemeint waren ; er wird sich auch beim Misanthrope, bei dem ihm anders um Herz gewesen sein mag, jener Mittel wie beim Malade imaginaire bedient haben, um bei seinem Publikum, dem die Gestalt Molière's bis dahin in der Oeffentlichkeit noch nicht unter die Augen getreten war, die richtige Stimmung zu wecken.

Es braucht wohl kaum hinzugefügt zu werden, dass die Anschauungskomik weder künstlerisch bedeutend noch auch von Molière erfunden ist. Wie sie von Molière entwickelt, wie weit von ihm angewendet ist, ist nicht überliefert. Die Bevorzugung von possenhaften Figuren und die Neigung zum Karikieren bei ihm führt aber darauf, dass er seinen Zunftgenossen auf der Bühne darin nicht nachgestanden haben wird. Für unsere Frage kommt diese Seite seiner Thätigkeit nicht in Betracht.

II. Molière's Charakterkomik.

Man unterscheidet bei der Gattung von Lustspielen, in denen das Leiden der komischen Personen mehr durch das eigene Handeln als durch fremdes herbeigeführt wird, und in welchen eine satirische Tendenz besteht, zweckmässig zwei Arten, wenigstens bei Molière, je nachdem nämlich das Lustspiel die Schilderung einer wichtigen, zu allen Zeiten vorkommenden, dem Gelächter preiszugebenden Schwäche oder Leidenschaft oder aber die Beschreibung einer lächerlichen Richtung des jeweiligen gesellschaftlichen Lebens unternimmt ; darnach ergiebt sich eine Charakter- und eine Sittenkomödie. Letztere soll zuerst in's Auge gefasst werden. Beide können zusammenfallen, wie es im modernen höheren Lustspiel fast immer der Fall ist ; manchmal liesse sich auch bei Molière darüber streiten, ob ein Lustspiel als Sitten- oder als Charakterkomödie zu bezeichnen sei.

1.

In der Sittenkomödie lässt Molière Gestalten auftreten, welche Typen seiner Zeit sind, aber Typen von Klassen und Ständen seiner Zeit, denen Komisches anhaftet, also keine Phantasiefiguren und abstrakte Typen des Komischen, wie in den Intriguenkomödien, sondern solche, die in verschiedenen Exemplaren in seiner Zeit wahrzunehmen und zu beobachten waren. Sie sind Persönlichkeiten und Individuen, insofern als sie bestimmte Zwecke verfolgen, die sie im Verlauf der Handlung darthun, deren Erreichung ihnen aber durch ihre gesellschaftliche Art unmöglich gemacht wird. Person und Charakter treten jetzt stärker in den Vordergrund und sie gestalten die Ereignisse und die Handlung.

Die Hauptträger der Sittenkomödie Molière's sind Marquis und Grafen, engherzige, beschränkte Bürger, eingebildete Frauen, Aerzte, Apotheker, Gelehrte und Leute anderer Art. Das Komische an diesen Personen für das Lustspiel zuerst verwendet zu haben ist ein Verdienst Molière's.

Ansprechend schildert D. Nisard diese Seite der dichterischen Thätigkeit Molière's in seiner Litteraturgeschichte Bd. III, C. IX, p. 73 ff. (Paris 1874), indem er die Träger des Komischen und ihre Charaktere näher bezeichnet: «Et que sa palette est riche et son pinceau fécond! Combien sont nombreux ceux qui ont posé devant son talent d'observation et qu'il a fait revivre au théâtre! C'est une revue générale de la scène du monde. Tout y défile: noblesse, bourgeoisie, marchands, médecins, fripons, valets et maîtres, savants et ignorants, crime et innocence, religion et hypocrisie, libertinage, misanthropie et jalousie, le mariage et l'amour, la jeunesse rieuse et la vieille maussade, la richesse adulée et la pauvreté dans l'oubli. Mais ces types variés, il les cherche et il les prend surtout dans la famille, dont il fait en général le cadre et le ressort de ses comédies. Dans la peinture d'une famille, d'un intérieur d'une maison, il sait renfermer celle de la cour, de la ville et nous faire connaître toute l'époque.»

Ueber die Intriguen, die in solchen Sittenkomödien enthalten sind, ist bereits oben gehandelt. Hier kommt es aber auf ein Doppeltes an, nämlich festzustellen, welche Arten des Komischen bei Schilderung von komischen Typen der Zeit verwendet werden und wie weit sich Molière dabei innerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit hält und in seiner Satire dem ästhetischen und sittlichen Urteil seiner Zeit und der Gegenwart entspricht oder persönliches Urteil bekundet. Der Stand der Gelehrten und der Aerzte möge uns zunächst Proben Molière'scher Komik in dieser Hinsicht liefern und zeigen, wie der Dichter Vertreter von Gesellschaftsklassen seiner Zeit portraitiert. Sie geraten ihm Anfangs noch recht phantastisch, da sie nicht darstellen, was sie heissen.

Hierher gehört der in «Jalousie du Barbouillé» auftretende Doktor der Philosophie, der Friedensstifter zwischen Barbouillé und seiner Frau, der sich angeblich am liebsten mit Philosophie beschäftigt, aber durch sein Gebahren kundgiebt, dass die Philosophie überhaupt nicht geeignet ist, die hier gestellte Aufgabe zu lösen. Deshalb ist denn auch der Philosoph hier nicht am Platze; er soll auch nicht etwa dargestellt werden als ein solcher, der sich vermisst, alles zu wissen; und seine, seinem Stande nichtgemässe Sprache ist so übertrieben, namentlich wenn er sich in sprachlichen Erklärungen, in lateinischen Ausdrücken und

zweifelhaften Witzen ergeht, so dass man erkennt, dass es sich für Molière hier wesentlich um eine Kontrastfigur handeln konnte. Denn, so fragt man sich, worauf beruht eigentlich die Komik des Stückes? Und was trägt diese Person zur komischen Wirkung des Lustspiels bei? Es ist der Kontrast in der Person selbst, die durch ihr Gebahren das Gegenteil von dem hervorbringt, was erreicht werden soll, es ist die unsinnige, teilweise sogar verletzende Sprache, es sind zum Teil die lächerlichen Misshandlungen, die ihm von Barbouillé zu Teil werden und deren Nichtvorhandensein er «philosophisch» nachzuweisen sucht.

Mit solchen Mitteln charakterisiert man aber keinen Gelehrten, selbst nicht den einseitig in seiner Sache aufgehenden, da er der Vernünftigkeit selbst des ungelehrtesten Zuschauers bar ist, selbst wenn man ihn komisch darstellen will; der betreffenden Person ist der Name des Standes gegeben, der ihr nicht zukommt und doch kann sie nur unter der Voraussetzung, dass sie Anspruch darauf hat, ihre Rolle in jenem Lustspiel spielen. Die gewollte komische Wirkung wird daher nur bei denjenigen Zuschauern erreicht werden, die sich durch den Dichter über die Persönlichkeit der Figur und den Stand, den sie vertreten soll, täuschen lassen, während demjenigen versagt sein wird, zu lachen oder zu lächeln, der den Typus des Gelehrten kennt. Daher konnte Molière hier noch nicht beabsichtigt haben, gelehrtes Wesen seiner Zeit überhaupt zu verspotten; denn es konnte sich nicht getroffen fühlen, weil das von Molière dargestellte Wesen nicht von jener Art ist.

Die Mittel, die Molière verwendet, sind zu niedrig gegriffen, die sprachlichen Uebertreibungen gehen über jede annehmbare Grenze hinaus und die Prügelszene macht einen widerlichen Eindruck. Darin zeigt sich noch kein Sinn für Menschenbeobachtung, das alles ist phantastisch; komische Eigenschaften, die dem Stande der verwendeten Figur nach der Erfahrung anhaften, wie Zerstreutheit, Eingebildetheit, könnten zur Darstellung herangezogen werden, Gemeinheit jedenfalls nicht. Die Unvorsichtigkeit, die Molière hier in der Behandlung des in seiner Zeit nicht verlachten Standes beging, war es, was gelegentlich Beurteiler des Stückes erzürnte. Den Scherzen, Spässen und Rohheiten des Stückes an sich Wert beizulegen, heisst aber den Possenkomiker rühmen und der ist nicht der Lustspieldichter κατ' ἐξοχήν.

Auch Mahrenholtz erkennt, dass jener Gelehrte mehr lächerlich als komisch ist; man kann aber weiter gehen und sagen, er ist überhaupt kein Gelehrter, sondern eine, im Stil der commedia dell' arte gehaltene komische Konstruktion Molière's.

Eine ähnliche Gestalt, die zwar unterhaltend, aber noch unwahrscheinlicher ist, zeichnet Molière unter den Portraits in «Les Fâcheux» (1661) Es ist der Caritidès, ein wunderlicher Gelehrter, der erzürnt ist über die barbarische Schreibweise der Inschriften auf Häusern, Läden, Wirts- und Spielhäusern der Stadt Paris und meint vom König zum Aufseher und Verbesserer der genannten Inschriften ernannt werden zu sollen, weil er ein Anagramm auf den Namen des Königs auf französisch, lateinisch, griechisch, hebräisch, syrisch, chaldäisch und arabisch verfasst hat.

Die Figur verfällt historisch wie ästhetisch derselben Verurteilung wie die andere. Eine solche Gelehrtheit mit solch' lächerlichen Ansprüchen ist Manie, deren Wesen darzustellen wiederum nicht Molière's Absicht war. Die Figur legt wohl Zeugnis für Molière's Phantasie, aber nicht

für seinen Sinn für Beobachtung der menschlichen Art ab, sie ist lächerlich, eine Figur, ebenfalls der konstruierten phantastischen Komödie.

Diesen Gelehrten Molière's mögen zwei andere gegenübergestellt werden, die Molière als Beobachter und Kenner zeigen, Trissotin und Vadius in den «Femmes savantes» (1672) die eitel und auf einander eifersüchtig, sich deshalb öfters in die Haare geraten.

Die hervorragendste Eigenschaft des Trissotin ist seine Eitelkeit; er fühlt sich als bedeutender Dichter und Gelehrter, was er in Wirklichkeit nicht ist. Dieser Gegensatz zwischen seiner Einbildung und seinem wirklichen, dem Publikum erkennbaren Werte übt eine erheiternde Wirkung aus und kann natürlich nicht das rohe Lachen hervorrufen, wie der geistesbeschränkte Philosoph in der Komödie «Jalousie du Barbouillé».

Vadius leidet an derselben Schwäche wie Trissotin, doch trägt er sie nicht so ungeschickt und offenkundig zur Schau wie jener. Erst bei dem Streit über ihre gegenseitigen Verdienste verlässt auch ihn seine sonstige Klugheit und er entpuppt sich als der gleiche eitle Thor wie Trissotin. Auch er wird zu einer komischen Figur und zwar weniger durch den Kontrast zwischen seinem Wert und seiner Einbildung, sondern mehr durch den Gegensatz zwischen seinem anfänglich gewandten und liebenswürdigen Auftreten und der späteren Offenbarung seines eitlen und nichtssagenden Wesens.

Die beiden gelehrten Dichter sind, historisch betrachtet, Ausläufer des Preziösentums jener Zeit, und daher auch so gezeichnet, dass sie die Wahrscheinlichkeit nicht verletzen und in ästhetischer Hinsicht kein Bedenken bieten.

Eines mag diesen Proben zeitgenössischer Personencharakteristik entnommen werden dürfen, nämlich, dass Molière vor den Vertretern der Wissenschaft seiner Zeit keine hohe Achtung hatte. Er bemerkt in ihnen durchweg nur Zerstreutheit, Standeseitelkeit, Hochmut, Egoismus, Habsucht und daneben Unwissenheit in allen praktischen Dingen. Von eigentlicher Charakteristik ist hier aber noch wenig die Rede. Und dass Molière hierin unrichtig urteilte, gibt jedem die Gelehrtengeschichte des Siècle de Louis quatorze bekannt.

Ein weiterer Stand, den Molière dem Gelächter preisgibt, die Aerzte und Apotheker, mochte er vielleicht aus eigener Erfahrung näher kennen. Auch sie sind als Possenfiguren geschildert. Den Kampf gegen sie beginnt Molière schon in den ersten Intriguenkomödien.

Im «Médecin volant» erscheint als Hauptintriguant ein verkleideter Bedienter, der in unglaubhafter Weise Benehmen und gelehrte Redeweise der Aerzte nachahmt. Damit gebrauchte Molière gegen die Mediziner seiner Zeit die gleiche Waffe, die er später gegen das Preziösentum anwandte, indem er nämlich ihr Wissen und die Art, ihren Beruf zu betreiben, dadurch lächerlich macht, dass er sie durch Dienstboten nachäffen lässt. Die Komik beruht so auf Verkleidung und auf dem Gegensatz zwischen dem so wichtigen Beruf, wie der ärztliche zu sein scheint, und seiner Ausübung von einem Bedienten. Das Mittel ist in den «Précieuses ridicules» mit Erfolg angewendet worden. Weniger überzeugend wird es bei den Aerzten anwendbar sein, weil hier Täuschung über die Nichtidentität von Kopie und Original unmöglich ist. Der Dichter kommt hier mithin nur der Spottlust seines Publikums entgegen. Der Stand der Aerzte ist bei dem Volk nie beliebt gewesen, so

wenig wie der der Rechtsanwälte, weil sich mit ihnen die Vorstellung von Unannehmlichkeiten verbindet.

In «Médecin malgré lui» ist ein Bauer Vertreter der medizinischen Wissenschaft, die er nur ausübt, wenn er geprügelt wird. In dieser Posse nimmt Molière Gelegenheit, die Redeweise der Aerzte seiner Zeit nachzuahmen. So heisst es Akt 3, Szene 1 und 2: «Il y a parmi les morts une honnêteté, une discretion la plus grande du monde; jamais on n'en voit se plaindre du médecin qui l'a tué. Il est vrai que les morts sont fort honnêtes gens sur cette matière.»

Aber auch wirkliche Aerzte führt Molière vor und er hat noch schärferen Spott für sie in Bereitschaft, als er sich in ihrer Nachahmung durch Bediente ausdrückt. Er lässt sie sich gegenseitig widersprechen, um die Mangelhaftigkeit ärztlicher Wissenschaft und ärztlichen Charlatanismus ins Licht zu setzen. Eine Komik, die darauf beruht, dass man den Mann seinen Charakter zu offenbaren und sich selbst dadurch blosszustellen zwingt, steht entschieden höher als Nachäffung, weil sie Kenntnisse und Beobachtung voraussetzt.

Solche Vertreter des ärztlichen Standes erscheinen z. B. in «L'Amour médecin» (1666), welches Lustspiel seiner Tendenz nach eine Satire gegen die damalige Heilkunde bedeutet. Es beschäftigt sich eingehend mit den Aerzten, die, namentlich im II. Akt, in der 3. und 4. Szene, am Bett der Lucinde versammelt sind, um den Charakter ihrer Krankheit festzustellen und in Akt 3, Szene 1, wo Herr Filerin allzu offenherzig seine ärztlichen Praktiken darlegt. Uebrigens wird vermutet, dass die Aerzte dieses Stückes nicht bloss Standestypen, sondern Portraits von Zeitgenossen des Dichters sind.

Die Fabel des Lustspiels besteht darin, dass ein ängstlicher beschränkter Vater fünf Aerzte zu seiner liebeskranken Tochter beruft, die sie vergebens zu heilen suchen. Eine schlaue Dienerin bringt dann den Liebhaber als Arzt verkleidet in's Haus und führt dadurch die Heilung der Tochter und den Schluss der Handlung herbei.

Recht lustige Szenen finden sich in «Mr. de Pourceaugnac», die viel Aehnlichkeit mit denen in «L'Amour médecin» haben, namentlich die 7. und 8. Szene des ersten Aktes. Im «Malade imaginaire» erscheint auch der Apotheker und der dazu passende Patient. Die Aerzte des Stückes bieten nichts neues.

Man hat gesagt, dass Molière von den Aerzten viel zu leiden gehabt, nichts von ihnen gehalten und sich auf diese Art an ihnen gerächt hätte; doch sind das nur Vermutungen. Wenn er auch gegen die Aerzte besonders scharf vorgeht, so behandelt er doch auf die gleiche Weise auch die Gelehrten, Bürger und Bauern, durch die er doch nicht auch zu leiden hatte. Dieselben sind daher wohl in erster Linie mit Rücksicht auf sein Publikum und seine Bühne gewählt, ihrer Brauchbarkeit wegen: Das Publikum konnte nur Vergnügen daran haben, ihr unverständliches Wesen, besonders eine Gelehrtheit, die sich praktisch oft nicht bewährte, unter sein Bildungsniveau herabgesetzt zu sehen.

Diese Proben können genügen zur Kennzeichnung der Zeit- und Sittenkomödie Molière's mit typischen Figuren, die ihm seine Zeit an die Hand gab. Eines haben diese Figuren, abgesehen von Trissotin und Vadius, gemeinsam, das ist die possenhafte Darstellung, die sogar in der Charakterkomödie wiederkehrt. Die Posse aber war Molière's Element; zu ihrer Pflege drängten noch das Publikum, die Tradition und vermutlich seine

Anlage. Das letztere wird auch von den Franzosen, die viel vorsichtiger über ihren Heros der Komödie zu urteilen pflegen, anerkannt. So schreibt Gustave Lanson in seiner «Histoire de la littérature française» Paris 1895 pag. 506 fg. : «Au-dessous de cette comédie subsiste toujours la farce ; et plus que du «Menteur», plus que d'aucune des comédies que j'ai nommées, la comédie de Molière relève de la farce. Les ennemis du poète l'accusaient d'avoir acheté les mémoires de Guillot Gonju : c'est une fable, mais vraie d'une vérité de légende. Molière est un farceur. En réalité Molière est parti de la farce ; tout ce qu'il a pris d'ailleurs, il l'y a ramené et fondu, il l'en a agrandi et enrichie ; il a extrait et élevé sa comédie hors de la vieille farce française, création grossière, mais fidèle image du peuple, il l'a portée à sa perfection sans en rompre les attaches à l'esprit populaire. N'en déplaise à Boileau, si Molière est unique, c'est parce qu'il est avec son génie, le moins académique des auteurs comiques et le plus près de Taburin.»

Die meisten dieser Zeit- und Sittenschilderungen werden auf der modernen Bühne nicht mehr aufgeführt ; es fehlt dem Publikum dazu das historische Verständnis, die Kenntnis der bekämpften Voraussetzungen und infolgedessen notwendig das Interesse.

In den Intriguenkomödien, den Zeit- und Sittenschilderungen im Lustspiel, in den kleinen Charakterkomödien Molière's, die auch seine unmittelbaren und mittelbaren Nachfolger pflegen, ist hiernach noch immer nicht das unerreicht gebliebene Vorbild der Lustspieldichtung anzuerkennen, obwohl sie einen Hauptteil der litterarischen Arbeit Molière's ausmachen. Oder erfahren und wissen wir nicht sogar, dass Molière darin von manchem seiner Nachfolger übertroffen wurde?

«Osez avouer avec courage», sagt Voltaire in seinen «Conseils à un journaliste», «que beaucoup de nos petites pièces, comme le «Grondeur», «le galant Jardinier», «la pupille», «le double veuvage», «l'esprit de contradiction», «la coquette de village», «le Florentin» etc. sont au-dessus de la plupart des petites pièces de Molière, je dis au-dessus, pour la finesse des caractères, pour l'esprit dont la plupart sont assaisonnées et même pour la bonne plaisanterie.»

Und ähnlich äussert der in seinem Urteil so weit ihm möglich konservative Frédéric Godefroy in seiner : «Histoire de la littérature française depuis le 17. siècle jusqu'à nos jours» im II. Bd. pag. 580 ff. : «Aucun de nos comiques ne peut être comparé au grand Molière. Plusieurs cependant au dix-septième siècle sont dignes encore d'être lus après lui. Certains même d'entre eux ont écrit des pièces supérieures à quelques-unes de leur maître à tous.»

Die «certains d'entre eux» sind für ihn vor allem drei : «Les comiques du 17. siècle qui ont écrit en prose, indépendamment de Regnard, sont Dancourt, Dufrény, Brueys.» Von Regnard wird weiter unten zu sprechen sein. Die Komik einiger Stücke der drei anderen, die den Lobrednern unserer Einleitung ebenfalls nicht gegenwärtig gewesen sein werden, kann die folgende Analyse nur anzudeuten versuchen.

Brueys, mit vollem Namen David-Augustin de Brueys († 1723), ist u. a. der Verfasser des von Voltaire oben rühmlich hervorgehobenen «Grondeur» vom Jahre 1691. Zu seinen lustigsten Stücken gehört «L'Avocat Patelin», vom Jahre 1700, eine Posse ganz im Stil Molière's in welcher der bekannte Advokat Patelin des 15. Jahrhunderts wieder auflebt und mit einem Tuchhändler Guillaume die Hauptperson ist. Des letzteren

Sohn liebt Henriette, die Tochter Patelin's. Sein Vater ist höchst erbittert über das Verhältnis, das insgeheim von seinem Schäfer Agnelet und dessen Geliebte Colette, einer Dienerin von Patelin, unterstützt wird. Patelin betrügt Guillaume um ein Stück Tuch für einen Anzug, verteidigt dann den Schäfer vor Gericht gegen seinen Herrn, der ihn wegen Hammeldiebstahls hängen lassen will, und wird selbst von dem Schäfer auf ergötzliche Weise um sein Honorar betrogen. Schliesslich stellt sich der Schäfer, den Guillaume auf den Kopf geschlagen hat, tot, und der Tuchhändler muss, um gerichtlicher Strafe zu entgehen, in die Heirat seines Sohnes Valère mit der Tochter Patelin's einwilligen.

Das Ganze ist eine ausgelassene Posse, wie die Molière'schen Possen auch; aber sie ist schon etwas weniger unwahrscheinlich, hat einen geschickten dramatischen Aufbau, der Dialog ist lustig und kann sich in der That mit ähnlichen Dichtungen Molière's messen; die Intrigue ist noch jetzt nicht geradezu unmöglich.

Das gilt auch von Bruey's «Le Grondeur», der in einer Reihe von Intriguen eine bescheidene Charakterfigur einschliesst und sie Opfer derselben werden lässt.

M. Guichard, Arzt in Paris, ein zanksüchtiger Mann, hat seinen Sohn Térignan und seine Tochter Hortense mit Clarice und Mondor, Tochter und Sohn eines Herrn von Saint-Alvar verlobt. Er fühlt sich jedoch zu Clarice, weil er in ihr einen ihm ähnlichen Charakter erkennt, hingezogen und will sie selbst heiraten; seine Tochter aber soll Herr Tadel, der Schwager von Saint-Alvar erhalten. Durch Intriguen, und auf die Folgen seiner närrischen Launen aufmerksam gemacht, wird er von seiner Absicht abgebracht. Clarice stellt sich vergnügungssüchtig und will ihn tanzen lernen lassen u. s. w., wodurch sie ihm unleidlich wird; ferner wird ihm vorgespiegelt, ein Kapitän, ein Neffe von Saint-Alvar, habe ihn selbst und seinen jungen Sohn Brillon für den Kriegsdienst nach Madagaskar angeworben und sei nur dann von seinem Plane, sie mitzunehmen, abzubringen, wenn Hortense sich entschlösse, ihn zu heiraten. Schliesslich heiratet Térignan Clarice und Hortense den angeblichen Kapitän, in Wirklichkeit Mondor, und M. Guichard erfährt, dass Alles nur Lug und Trug war, worüber er von Neuem in Zorn gerät.

Von Dufrény († 1724) sei das weniger bekannte Lustspiel «Le double veuvage» von 1692 erwähnt. In dieser mit einem Prolog versehenen und bereits mit verschiedenen Gesangseinlagen ausgestatteten Komödie hat eine Gräfin einen vermöglichen Verwalter, der, obgleich verheiratet, Thérèse, die Nichte seiner Frau liebt, die ihrerseits Dorante, den Neffen ihres Mannes heiraten möchte. Dorante und Thérèse lieben sich schon lange und könnten sich heiraten, wenn der Intendant und seine Frau die nötige Aussteuer hergeben wollten. Um sie dazu zu zwingen, spiegelt man der Frau vor, ihr Mann sei auf einer Reise gestorben und sie könne jetzt Dorante heiraten, wenn sie der Gräfin eine bestimmte Summe bezahle; dasselbe Manöver versucht man gleichzeitig mit dem Manne. Die Intrigue missglückt aber, die beiden Gatten, die sich gegenseitig tot geglaubt, finden sich zu ihrem Aerger lebendig wieder und die Handlung schliesst endlich damit ab, dass die Gräfin selbst das Liebespaar ausstattet, der Intendant aber und seine Frau müssen sich verpflichten, dass dasjenige von ihnen, welches das andere überlebt, dem jungen Paare das ganze Vermögen vermacht.

Dufrény entwickelt hier eine solch' ausgelassene Lustigkeit und er-

zeugt durch die Kreuzung der Neigungen so drollige Situationen, führt eine so witzige Sprache, dass er hierin an lustigen Einfällen, in Bezug auf rasches Fortschreiten der Handlung und der Begreiflichkeit der Lösung derselben Molière's bisher erörterte Stücke weit überragt.

Von dem sehr produktiven Dancourt († 1726) heben wir ein grösseres Lustspiel heraus.

Die Hauptperson des «Chevalier à la mode» (1696) ist ein adliger Abenteurer, der eifrig einer reichen Witwe, Madame Patin, dem Hof macht, zugleich aber mit einer ältlichen Baronin in Beziehung steht und in Lucile, die Nichte der Madame Patin, verliebt ist. Er giebt sich alle Mühe, von den beiden alten Damen unter Heiratsvorspiegelungen möglichst viel Geld herauszubekommen, um dann seine Pläne mit Lucile zu verwirklichen; unter den drei Frauen aber, die in ihrer verliebten Verblendung, die Alles glaubt und sich immer wieder betrügen lässt, recht verständlich gezeichnet sind, entspinnen sich die heftigsten Streitigkeiten, da jede den Heiratskandidaten für sich sichern möchte. So entwickelt sich die Handlung lebhaft weiter, die Situationen werden immer komischer, bis schliesslich die Pläne des Chevaliers vereitelt werden und zwar durch Lisette, die Dienerin der Madame Patin, im Bunde mit dem Schwager ihrer Herrin und einem M. Migaud, der sich gleichfalls um Mad. Patin bewirbt. Die Heirat kommt denn auch zu Stande; Lucile aber heiratet den Sohn des M. Migaud und der Chevalier geht leer aus, wodurch das Stück auch in moralischer Hinsicht befriedigt.

Das Lustspiel ist also ein Intriguenlustspiel mit einer gewissen psychologischen Charakterisierung der Erfahrung zugänglicher Figuren.

Ein Einakter Dancourt's «L'Impromptu de garnison» (1692) spielt in einer flandrischen Stadt, welche die Franzosen den Spaniern abgenommen haben. Clitandre, ein französischer Offizier, hat sich in Angélique, die Nichte der Araminte, verliebt. Um ihre Heirat zu ermöglichen, muss Araminte veranlasst werden, ihrer Nichte die Hälfte ihres Vermögens abzutreten und ein Nebenbuhler, D. Julien, ein spanischer Offizier, muss beseitigt werden. Deshalb verkleidet sich Merlin, der Diener Clitandre's, als Marquis und französischen Oberst und macht Araminte einen Heiratsantrag, auf den sie bereitwillig eingeht. Nun ist aber die Bedingung, dass ein jüngerer Bruder sich am gleichen Tage, wie er, verheiratet, sonst verlieren sie das Vermögen ihres Oheim's, der es ihnen nur unter dieser Bedingung vermacht. Glücklicherweise kann dieser Schwierigkeit abgeholfen werden. Ein Notar und der angebliche jüngere Bruder werden herbeigeholt, der Heiratskontrakt zwischen Angélique und Clitandre wird unterzeichnet, Merlin aber, der falsche Oberst, wird im letzten Augenblick abgerufen; er reist nach Deutschland und wird, wie er melden lässt, Araminte auf dem Rückweg heiraten. So sind die beiden Liebenden vereinigt, die Tante Araminte aber ist um die Hälfte ihres Vermögens und um ihre Heiratsaussichten betrogen.

Dieser und andere Einakter Dancourt's haben natürlich keine Spur von psychologischer Charakterisierung, vergleichen sich aber immer noch mit Molière's Possen, stecken voll Witz und Humor, die Lösung der Handlung entspricht einem natürlichen Verlauf derselben und sie scheinen weniger veraltet als die des grossen Vorgängers.

Die Lustspiele dieser und anderer Nachfolger Molière's werden heute

so wenig mehr aufgeführt wie die seinigen; nur der Litterarhistoriker beschäftigt sich noch mit ihnen. Die Zeitverhältnisse, in denen sie wurzelten, änderten sich eben, die hergebrachten litterarischen Darstellungsmittel wurden auf die umgestalteten Verhältnisse übertragen und in neuen Verhältnissen angepassten Stücken wieder zur Geltung gebracht; darum waren jene Possen kein Bedürfnis mehr, ebensowenig wie es zwei Generationen nach Molière's Tod seine Possen waren. Nicht das geringste Recht besteht daher, sie denen Molière's unterzuordnen. Der moderne Dichter würde mit der Nachbildung von Molière's Possenfiguren, Intriguen, Situationen, Dialog u. s. w. nicht mehr Glück machen, als mit Erneuerung der Eigenheiten der Komödien jener seiner Nachfolger.

Rousseau sagte schon in seinem «Lettre à M. D'Alembert» (Oeuvres complètes de Rousseau, Paris 1877, Librairie Hachette et Cie. Bd. I, p. 189) sehr mit Recht: Qu'on n'attribue donc pas au théâtre le pouvoir de changer des sentiments ni des mœurs qu'il ne peut que suivre et embellir. Un auteur qui voudrait heurter le goût général composerait bientôt pour lui seul. Quand Molière corrige à la scène comique, il attaque des modes, des ridicules; mais il ne choque pas pour cela le goût du public, il le suivit ou le développa, comme fit aussi Corneille de son côté!

C'était l'ancien theâtre qui commençait à choquer le goût, parce que, dans un siècle devenu plus poli, le théâtre gardait sa première grossièreté. Aussi, le goût général ayant changé depuis ces deux auteurs, si leurs chefs-d'œuvre étaient encore à paraître, tomberaient-ils infailliblement aujourd'hui. Les connaisseurs ont beau les admirer toujours; si le public admire encore, c'est plus par honte de s'en dédire que par un vrai sentiment de leurs beautés.

Hiernach bleibt nur noch der Versuch übrig, das Urteil der in der Einleitung erwähnten Autoritäten auf die Charakterkomödien Molière's zu begründen.

2.

In der Charakterkomödie bildet die Darlegung eines Charakters im Widerstreit mit anderen die Hauptsache. Die Situationen dienen dazu, die einzelnen Züge desselben zu enthüllen und was die Hauptfigur redet oder thut, wird aus ihrem Charakter abgeleitet oder dient zu seiner Bekanntgebung und Enthüllung.

Die Komik eines solchen Lustspiels liegt darin, dass die Charakterfigur, in ihrer Schwäche befangen, ihrer nicht inne wird, mit dem allgemeinen Urteil nicht übereinstimmt, weil sie anders schliesst, und demgemäss im Sinne der Allgemeinheit, d. h. des Publikums, unvernünftig verfährt, wo es sich vernünftig vorkommt. Die Unvernünftigkeit einer Charakterart darzuthun, ist der Sinn dieser Komödie. Indem die Charakterfigur versucht, gegen gegenteilige Ansichten ihre Bestrebungen durchzusetzen, scheitert sie und offenbart ihren Charakter in allen ihren Verkehrtheiten.

Die Charakterkomödien Molière's sind nicht durchaus belustigende Komödien. Er nimmt den Charakter ernst; sie berühren mehr tragisch als komisch, weil die Sympathie für Personen geweckt wird, die unter der dargestellten Charakterart leiden («Don Juan», «Tartuffe») oder der Charakter nicht entschieden so dargestellt ist, um belacht werden zu

können. Diese Stücke Molière's sind daher mehr Schauspiele als Lustspiele, sie fordern Duldung oder sprechen das Mitleid an, in schroffem Gegensatz zu allen erörterten Stücken Molière's, die nur auf Belustigung abzielten.

Die Komik ist beschränkt und statt klar zu Tage zu treten, halb ironisch, halb satyrisch, zum Teil ist es dem Zuschauer überlassen, den komischen Kontrast zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Zweck und Mittel, zwischen beabsichtigtem Erfolg und Misserfolg der Handlungen der Hauptpersonen herauszufühlen, wodurch er zum Lachen angeregt wird.

Das erste ausgeführte, 1664 beendete Charakterbild ist der «Tartuffe». Tartuffe selbst ist in seinem sinnlichen Egoismus und in seiner Heuchelei nicht nur keine komische, auch nicht eine bloss ernste, sondern eine abstossende Figur, die Anlass zu komischen Situationen neben tragischen gibt, je nach den Persönlichkeiten, die den Einwirkungen des Charakters Tartuffe's ausgesetzt sind; gerade da, wo er seine heuchlerische Verstellung fallen lässt und der fromme Mann offen bedroht, was der Zuschauer für unantastbar hält, seines Gastgebers häusliche Ehre, Hab und Gut, hört er auf, scherzhaft genommen werden zu können; denn es steht seiner Heimtücke nur Schwäche gegenüber, zu deren Beistand der Zufall angerufen werden muss, damit sie nicht unterliege. Hier ist zu lachen einfach unmöglich. Lachen erregt hingegen bei dem die Dinge durchschauenden Zuschauer die Schwäche, die in der Situation auf des Opfer's Orgon Seite hervortritt, der unter dem Tisch sitzt und zuhören muss, wie Tartuffe seine Frau zu verführen sucht; und lachen wird der Zuschauer auch über die Abführung, die Elmire, Orgon's Frau, dem Verführer zu Teil werden lässt.

Gezeichnet ist die Figur Tartuffe's in einer Weise, dass sie vollständig einleuchtet und dieser Typus des Heuchlers, wie er vorgeführt wird, die vollste Bewunderung verdient. Tartuffe ist seiner Natur nach ein äusserst gemeiner Mensch, der aber seine Leidenschaften hinter der Maske der Frömmigkeit zu verstecken versteht; seine äussere Figur macht den Eindruck eines wohlwollenden und ehrlichen Menschen, er weiss angenehm und fromm zu reden, er tritt bescheiden, sogar demütig auf. Aber er ist nicht Herr seiner selbst; reisst ihn seine Leidenschaft fort, oder glaubt er sein Ziel erreicht zu haben, dann schwindet alle Verstellung, er entpuppt sich als einen gemeinen Schurken, der kein Erbarmen kennt. Sein intriguanter Charakter, der das Licht scheut und keine Mitwisser haben kann, bringt es mit sich, dass er nur in wenigen Akten auftreten kann, er erscheint erst im dritten Akt vor dem Zuschauer, verschwindet bald wieder, um nur noch einige Male wiederzukehren, während sonst die Helden im Drama den breitesten Raum einnehmen. Man lernt ihn zuvor, gemäss der ausgezeichneten Anlage, die Molière dem Stücke gegeben hat, nur indirekt kennen durch die Beschreibung der einzelnen Glieder der Familie Orgon, die, teils auf seiner Seite stehend, ihn verteidigen, teils, ihn bekämpfend, seine heuchlerische Bosheit aufdecken. Der so vorbereitete Zuschauer findet bei seinem Auftreten bald die Wahrheit heraus und begleitet ihn mit seinem Misstrauen.

Die Schicksale des Stückes seit seiner Vollendung und der ersten Aufführung sind bekannt. Die Meinung zur Zeit Molière's blieb geteilt. Im allgemeinen galt es als ein gefährliches Stück. Ueber die künstlerische

Seite ging man zur Zeit hinweg. Das allgemeine Urteil von heute geht dahin, dass die Entwicklung des Charakters des Tartuffe ein Meisterstück ist, Der moderne Zuschauer, interessirt an dem für ihn verständlichen Charakter, wenn er auch in seiner Fülle von Schlechtigkeiten etwas abstrakt gebildet ist, sieht über die nicht neue Intrigue, die gegen ihn gerichtet wird und die noch schwächere Lösung des Konfliktes hinweg.

Intrigue und Lösung bestehen bekanntlich darin, dass Elmire den Tartuffe auf ihr Zimmer bestellt und ihn durch ein vorsichtiges Entgegenkommen zu einer leidenschaftlichen Liebeserklärung fortreisst. Orgon, der unter dem Tisch verborgen Alles angehört hat, weist Tartuffe aus seinem Hause. Thörichterweise aber hat er ihm bereits testamentarisch sein Haus und sein ganzes Vermögen verschrieben und Tartuffe macht gerichtlich seine Ansprüche geltend und zeigt ihn auch noch als Teilnehmer einer schon früher entdeckten Verschwörung an. Im Augenblick, in dem man eine Katastrophe erwartet, erfolgt eine unerwartete Lösung: der König, der den schurkischen Tartuffe und seine Pläne genau kennt, lässt ihn verhaften, so dass Orgon mit seiner Familie von dem drohenden Verderben errettet wird.

Voltaire urteilt darüber: p. 116 ff.

«Presque tous les caractères de cette pièce sont originaux; il n'y en a aucun qui ne soit bon et celui de Tartuffe est parfait. On admire la conduite de la pièce jusqu'au dénoûment; on sent combien il est forcé, et combien les louanges du roi, quoique mal amenés, étaient nécessaires, pour soutenir Molière contre ses ennemis.»

In Bezug auf extremen Egoïsmus kann sich mit dem Tartuffe der «Avare» (1667) messen. Sein Geiz geht so weit, dass er Niemand mehr traut und sogar vor Anschlägen seiner Angehörigen und Bedienten beständig auf der Hut sein zu müssen glaubt, die es auf sein Vermögen abgesehen haben sollen. Er ist ein reicher, angesehener Mann, der Gesellschaften geben, Wagen und Dienerschaft halten soll, den sein Geiz aber nicht die nötigen Ausgaben machen lässt, so dass er ganz lächerliche Anstrengungen macht, um ohne grossen Aufwand diesen Anforderungen seiner gesellschaftlichen Stellung zu genügen.

Aus diesem Grunde will er seine Tochter gegen ihren Willen an einen älteren Mann verheiraten, der sie ohne Mitgift nimmt, während er für seinen Sohn, der ein armes Mädchen liebt, eine reiche Frau ausgesucht hat. Er selbst verliebt sich in seinen alten Tagen in ein junges, hübsches, angeblich vermögendes Mädchen, die er gerne heiraten möchte. Dass er ihr als Bräutigam Geschenke machen und die Hochzeit in standesgemässer Weise herrichten müsste, macht ihm viel Kopfzerbrechen; er möchte gerne ohne diese Ausgaben sein Ziel erreichen.

So kommt auch er innerhalb wie ausserhalb seines Hauses durch seinen Geiz mit den berechtigten Interessen anderer Menschen in Widerstreit, er wird gezwungen in Vertretung seines Standpunktes seine Ansichten zu entwickeln und seine ganze innere Natur zu offenbaren. Um ihre Interessen gegen seinen Geiz zu schützen, sind diese anderen Menschen, darunter die eigenen Kinder gezwungen, allerlei Intriguen mit Hülfe der Dienerschaft gegen ihn anzuzetteln, so dass eine Charakterkomödie in Verbindung mit Intriguen entsteht.

Die Komik des geizigen Harpagon besteht darin, dass er seine Würde verliert, seine Vernunft preisgibt um Dinge, denen der Zuschauer

minderen Wert beilegt, in den krampfhaften Anstrengungen, die er macht, seine kleinlich-geizigen Absichten zu verwirklichen; er gerät dabei in vorwiegend erheiternde Situationen.

Neu sind wieder nicht die eingeflochtenen Intriguen. Harpagon, der Witwer ist, hat zwei Kinder, einen Sohn Cléante und eine Tochter Elise. Der Liebhaber der letzteren, Valère, ein junger Mann, der seine Familie nicht kennt, hält sich im Hause Harpagons als Verwalter auf und es gefällt ihm dort ganz gut, bis er plötzlich erfährt, dass Harpagon seine Tochter dem Herrn Anselme geben will, der zwar schon 50 Jahre alt, aber reich ist und sie ohne Mitgift nimmt. Der Sohn Cléante liebt ein junges Mädchen Mariane, das sein Vater selbst heiraten möchte. Um dem Sohne Geld zu verschaffen, nimmt sein Diener eine Kassette mit 10000 Thalern, die Harpagon im Garten vergraben hat. Durch die Entdeckung des Verlustes wird das ganze Haus in Aufruhr versetzt und dem Sohne mit Verstossung gedroht. Nachdem der Konflikt so auf eine tragische Höhe getrieben ist, erfolgt wieder eine schwache Lösung; durch einen glücklichen Zufall wird der alte Anselme als der Vater von Valère und Mariane erkannt, und die Väter verzichten nun zu Gunsten ihrer Kinder auf ihre Heiratspläne. Harpagon erhält seine Kassette zurück, die ihm lieber ist als Braut und Tochter; Anselme aber verpflichtet sich, die beiden Paare auszustatten und die Kosten der polizeilichen Untersuchung wegen des Kassettendiebstahls zu tragen.

Der Charakter Harpagons ist bis ins Einzelnste im Rahmen des Lustspiels ausgeführt; kein brauchbares Element der Charakteristik wird vermisst, welches die Wirkung des Charakters steigern könnte; neben ihm verblassen die übrigen Figuren, wie das auch in den meisten Charakterkomödien der Fall ist.

Auch der Avare ist jedoch nicht das Bild eines geizigen Mannes, sondern die Verkörperung des Geizes überhaupt. Die Figur ist nicht erlebt, sondern aus der Idee geschaffen und daher in verschwenderischer Weise mit einzelnen Zügen ausgestattet. Man denke, dass Harpagon nachts seinen Pferden den Hafer stiehlt, dabei aber von seinem Knechte erwischt und geprügelt wird, dass er seines Nachbars Katze verklagen will, weil sie ihm ein Stück Fleisch gestohlen hat, dass er sich einen besonderen Kalender machen lässt, in dem die Fasttage verdoppelt sind, damit sein Gesinde öfters fasten muss, man erinnere sich, dass der Diener La Flèche in Akt 2 Szene 5 von ihm erzählt, er hasse das Wort «geben» so sehr, dass er anstatt «je vous donne le bonjour» immer sage «je vous prête le bonjour», dass er in Akt 5 Szene 5 zu dem Polizeikommissar, auf dessen Frage, wen er im Verdacht habe, seine Kassette gestohlen zu haben, antwortet: «Tout le monde et je veux que vous arrêtiez prisonniers la ville et les faubourgs», und man wird die Wahrheit an der Figur vermissen.

Gesetzt nun den Fall, Molière verfolgte den praktischen Zweck, seine Zuhörer vor dem Laster des Geizes zu warnen, so würde gerade diese potenzirte, einen übermenschlichen Geiz darstellende Figur ihren Eindruck vollständig verfehlen. Kam es ihm aber darauf an, die Zuschauer möglichst lange und intensiv aus derselben Quelle zu belustigen, so vermisst man den Künstler. Die Originalität in Bezug auf die einzelnen Züge ist beschränkt, da, wie bekannt, das lateinische Original des Plautus den grössten Teil derselben schon darbot.

A. W. v. Schlegel hat seinerzeit in seinen «Vorlesungen über

dramatische Kunst und Litteratur» (Heidelberg 1810) auf einen anderen Mangel hingewiesen. Sitzt nämlich ein Geizhals im Theater, der sich an Geiz mit dem Avare messen kann, dann ist er wenigstens nicht verliebt; oder aber, es ist ein verliebter Alter in der Aufführung, der sagt sich tröstend: «Wenigstens bin ich nicht geizig.» In beiden Fällen würde der «Avare» seinen erzieherischen Zweck verfehlen. Trotzdem ist nicht zu läugnen, dass die einzelnen Züge, wenn sie vereinigt auch ein groteskes Bild ergeben, lebenswahr und getreu sind und dass Molière's «Avare» psychologisch tiefer angelegt ist als das Original.

Zu der beschränkten Realität des Hauptcharakters kommt noch, dass bei den Nebenfiguren von irgendwelcher Charakteristik kaum die Rede sein kann. Es sind die üblichen Liebespaare, die mit Hülfe ihrer Diener die herkömmlichen Intriguen durchführen.

Der «Avare» erscheint heute noch auf der Bühne. Man sieht um der interessanten Hauptfigur willen, die darstellenden Künstlern die interessantesten Aufgaben stellt, über das Uebrige hinweg. Ein Stück gleicher Art von einem Dichter heutiger Zeit, die in dieser litterarischen Gattung reales Leben geschildert sehen will und Kunst in möglichst naturgetreuer Wiedergabe des menschlichen Lebens erblickt, würde den Beifall nicht erhalten, den der heutige Zuschauer dem «Avare» zu spenden pflegt.

«Avare» hat auch seinerzeit nicht sofort den Beifall des Publikums gefunden. Nach La Grange p. 98 erscheint er am 9. September 1668 zum ersten Mal auf der Bühne und wurde im Laufe dieses Jahres noch 14 Mal gegeben. Dann folgen im Anfang des Jahres 1669 noch sechs Vorstellungen, von da ab findet er sich nur noch selten in den Registern. Voltaire schreibt darüber (p. 113 ff.): «Le même préjugé qui fit tomber le «Festin de pierre», parce qu'il était en prose, avait fait tomber l'«Avare». Molière, pour ne point heurter de front le sentiment des critiques et sachant qu'il faut ménager les hommes quand ils ont tort, donna au public le temps de revenir et ne rejoua «l'Avare» qu'un an après.» Voltaire tadelt noch einige sprachliche Wendungen: «On trouve aussi, à la vérité, dans l'«Avare» de Molière quelques expressions grossières comme: «Je sais l'art de traire les hommes» et quelques mauvaises plaisanteries comme: «Je marierais, si je l'avais entrepris, le Grand Turc et la république de Venise».

Ein abstraktes Gebilde des grassesten Eigennutzes ist ferner der «Don Juan ou le Festin de pierre» (1665), der an rücksichtsloser Energie, an Gewaltthätigkeit und Schlechtigkeit den Tartuffe bei weitem übertrifft. Das Stück ist merkwürdig gemischt: Neben einer grossen Charakterschilderung allerlei phantastische überirdische Elemente, kleine Liebesintriguen, das Ganze, mehr tragisch als komisch, endet mit einer schrecklichen Katastrophe und ist doch als ein Lustspiel gewollt.

Im «Don Juan» wollte Molière vielleicht ein Bild des lasterhaften und ausschweifenden Lebens in adligen Kreisen seiner Zeit darbieten und hat, seiner abstrakten Art gemäss, dem einen Vertreter sämtliche Sünden der Standesgenossen aufgebürdet. Als ächter Edelmann schaut Don Juan voll Verachtung auf das gewöhnliche Volk herab. Er ist als Uebermensch eine vornehme Erscheinung, immer fein gekleidet und weiss durch Liebenswürdigkeit verbunden mit einem rücksichtslosen, kecken Vorgehen sein Ziel zu erreichen. Hat er es erreicht, dann enthüllt sich sein wahrer Charakter. Herzlos, wie er ist, überhäuft er seine betrogenen und jammernden Opfer mit kaltem Hohn, und vergebens

macht ihn sein alter Diener auf das Verbrecherische seines Treibens aufmerksam.

Der aus der Oper im wesentlichen bekannte Inhalt des Lustspiels ist kurz folgender: Don Juan, Sohn des Don Louis, durchzieht, Liebesabenteuer suchend, in Begleitung seines Dieners Sizilien. In Bezug auf seine Opfer ist er nicht wählerisch: Töchter des Adels betrügt er und Bäuerinnen gelten ihm gleich. Sein verbrecherisches Thun und Treiben, von dem ihn seine Frau Elvire, sein Vater und sein Diener vergebens abzuhalten suchen, hat Duelle, Mord und Todschlag zur Folge. Immer der Gefahr entrinnend, verhöhnt er Gott und alle Welt, bis ihn schliesslich das Schicksal erreicht. Eines Tages öffnet er das Grabgewölbe eines Kommandeurs, dessen Tochter er einst entehrt und den er selbst im Zweikampf getötet hatte, und lädt in seinem Uebermut das Standbild des Kommandeurs, das sich darin befindet, zum Essen ein. Die Statue folgt der Einladung Don Juan's und lädt ihn dann wieder zu sich ein; sobald aber Don Juan bei ihr im Grabgewölbe anlangt, erfasst sie ihn bei der Hand, ein schrecklicher Donner erfolgt, und beide versinken in einem Flammenmeer. Das göttliche Gericht hat den Don Juan erreicht. Das Stück besteht in einer Reihe von gewaltigen Bildern, die dem Zuschauer vorgeführt werden und ist ohne zusammenhängende Handlung. Es bietet auch wenig komische Elemente: etwas Kontrast- und Situationskomik und die feine sprachliche Komik. Zu Molière's Zeit wurde es 15 Mal gegeben, dann verschwand es von der Bühne. (Cf. La Grange p. 71). Die Handlung bewegt sich auf der Grenze zwischen Wirklichkeit und phantastischer Märchenwelt, ein sehr ungünstiger Boden für ein modernes Publikum, das sich derartige Stoffe nur noch in der Oper bieten lässt und der Zumutung der modernen Dramatik mit ihrer Erneuerung von Altem und Veraltetem, und den willkürlichsten Mischungen des angeblich individuell Künstlerischen, auch kühl gegenübersteht. Die Nebenpersonen sind alle unbedeutend gegenüber der Hauptfigur, die alles Interesse in Anspruch nimmt.

Dass Molière's Don Juan nur eine von den vielen Bearbeitungen des spanischen «El Burlador de Sevilla» des Tirso de Molina ist, ist bekannt. Ueber das Mass der Originalität Molière's gegenüber der benützten Quelle gibt die Molièreausgabe von Eugène Despois et Paul Mesnard (Paris 1880) im V. Band p. 9 Auskunft, wo es heisst: «Il n'en est pas moins vrai que notre Don Juan . . . . est presque tout entier en germe dans celle-ci; car elle aussi, n'a-t-elle pas son gentilhomme resté, dans sa dépravation, brave du moins, fier, et fidèle à une sorte d'honneur mondain, comme il convient au fils d'une illustre et antique famille; son valet poltron, complice à regret, et servant, quoiqu'il les déteste, les crimes de Don Juan; son Diego Tenorio, qui chez Molière sera Don Louis, père à l'austère langage, insolemment raillé par le mauvais fils; ses paysans et paysannes victimes dans leurs chaumières aussi bien que les seigneurs et les nobles dames dans leurs palais, des fantaisies et des violences du libertin»? Aehnliches wird auch von Mahrenholtz auf Seite 172 ff. seines Molièrebuches festgestellt.

Von den bisher besprochenen Charakterbildern ist der «Malade imaginaire» (1673), der Typus des eingebildeten Kranken, abzusondern mit dem noch nicht besprochenen «Bourgeois gentilhomme». Das erstere Lustspiel, bekanntlich Molière's letztes Werk, zeichnet einen spasshaften Charakter und verspottet sowohl Arzt und Apotheker, als auch vor allem

den Kranken, der sich, wie man heute sagt, Krankheit suggerirt und demgemäss als nervenleidend zu denken ist. Es handelt sich aber nicht bloss um einen komischen Charakter, sondern die Komödie ist zugleich Intriguen- und Zeit- und Sittenkomödie. Die Handlung des Stückes besteht darin, dass Argan, mit Krankheitseinbildung behaftet, sein ganzes Haus in beständiger Aufregung erhält. Seine junge Frau Béline, seine zweite Frau, weiss sich ihm anzupassen, weil sie hofft, dass er bald sterben und ihr sein Vermögen hinterlassen werde. Angélique, seine Tochter aus erster Ehe, unterstützt von dem Hausmädchen Toinette und ihrem Oheim Béralde, Argan's Bruder, versucht vergebens gegen die Launen ihres Vaters anzukämpfen. Aerzte und Apotheker überlaufen das Haus; Angélique, die den Cléante liebt, soll sogar auf Betreiben ihrer Stiefmutter mit einem jungen Arzt, Thomas Diafoirus, vermählt werden, damit Argan ständig einen Arzt um sich hat. Da löst sich plötzlich die Handlung dadurch, dass Argan auf Betreiben seines Bruders sich tot stellt, worauf seine Frau Béline unvorsichtig ihre Freude darüber äussert, dass sie seiner endlich ledig ist, während seine Tochter bei der gleichen Nachricht in bittere Klagen ausbricht. Argan willigt jetzt gern in die Heirat Angélique's mit Cléante ein, er selbst aber nimmt sich vor, Arzt zu werden, und das Ganze schliesst mit der feierlichen Beförderung Argan's zum Doktor ab.

Der Charakter Argan's ist lächerlich mit seiner unbegründeten Todesfurcht und seinem ängstlichen Gehorsam gegenüber seinen Aerzten und Apothekern, der dem Zuschauer nur als Thorheit erscheinen kann. Allein die Komik desselben hat hier einen burlesken, possenhaften Anstrich, der sich steigert bis zu der feierlichen Doktorpromotion. Die Intrigue, welche die Lösung herbeiführt, ist gewöhnlich. Ausserdem enthält das Stück viel sprachliche Komik, die indessen nicht allzu geistreich ist. Voltaire bestätigt dieses Urteil, wenn er sagt: «C'est une de ces farces, dans laquelle on trouve beaucoup de scènes dignes de la haute comédie. La naïveté, peut-être poussée trop loin, en fait le principal caractère. Ses farces ont le défaut d'être quelquefois un peu trop basses, et ses comédies, de n'être pas toujours assez intéressantes.»

Auch der «Bourgeois gentilhomme» (1670) trägt bei seinem allgemein gehaltenen Hauptcharakter stark das Gepräge einer zeitgenössischen Bühnenfigur. Nach französischem Urteil ist der «Bourgeois gentilhomme» «une des pièces capitales de Molière». Verspottet wird der Emporkömmling in Gestalt des Jourdain, eines reich gewordenen Bürgers, der mit seinem Gelde nichts besseres anzufangen weiss, als den Verkehr vornehmer Leute zu suchen, welche sein Geld brauchen können. Ausserdem will er sich noch die ihm mangelnde Bildung des Kavaliers verschaffen und nimmt deshalb Tanz-, Musik- und Fechtunterricht. Seine Frau, die sehr verständig ist und weiss, dass alle die adligen Besucher nur kommen, um Geld zu holen und sich nachher über Jourdain lustig zu machen, sucht ihren Mann vergebens von seiner naïven Thorheit abzubringen. Seine Tochter soll an einen Herrn von Adel verheiratet werden und, um ihre Vereinigung mit ihrem Geliebten Cléante zu ermöglichen, muss der letztere sich als türkischen Grosswürdenträger verkleiden und sich so bei Jourdain einführen, worauf er die Hand Lucile's erhält.

Dieses Lustspiel zeichnet also die Thorheit desjenigen, der meint mit Gold alle anderen ihm fehlenden Güter erlangen zu können. Die

Komik geht hauptsächlich aus dem Umstande hervor, dass Jourdain, ein plumper und ungebildeter Mensch, sich zum feinen Herrn ausbilden möchte. Dadurch wird er eine possierliche, lächerliche Figur, welche die Zuschauer durch ihre Thorheiten und närrischen Einfälle erheitert. Die Szenen mit den Handwerkern, dem Fecht- und Tanzlehrer, namentlich auch die mit dem Philosophen und Sprachlehrer sind recht komisch und witzreich, aber, wie auch die Türkenszene am Schlusse, Possen.

Voltaire sagt p. 121: «mais ce ridicule se montre tout entier dans un bourgeois élevé grossièrement, et dont le naturel fait à tout moment un contraste avec l'état dont il veut se parer. C'est ce naturel grossier qui fait le plaisant de la comédie, et voilà pourquoi ce n'est jamais que dans la vie commune qu'on prend les personnages comiques. Le «Misanthrope» est admirable, le «Bourgeois gentilhomme» est plaisant.» Voltaire führt diese Schlussbemerkung noch näher folgendermassen aus: «Les quatre premiers actes de cette pièce peuvent passer pour une comédie; le cinquième est une farce qui est réjouissante, mais trop peu vraisemblable; Molière aurait pu donner moins de prise à la critique, en supposant quelque autre homme que le fils du grand Turc; mais il cherchait par ce divertissement, plutôt à réjouir qu'à faire un ouvrage régulier.»

Uebrigens ist das Stück Balletkomödie und die Türkenscene im fünften Akt ist auf Befehl des Hofes von Molière eingefügt worden.

Eine dritte Art der Molière'schen Charakterkomödien mit männlichem Charakterbild stellt das letzte zu besprechende Stück, sein «Misanthrope» (1666) dar.

Molière's «Misanthrope» führt uns einen Mann vor, der mit seiner Umgebung für sein Ideal kämpft, bis er zuletzt die Sache als aussichtslos aufgibt, seine Freunde, seine Geliebte, Alles verlässt und sich in die Einsamkeit zurückzieht, um dort seinen entschwundenen Hoffnungen nachzutrauern.

«Misanthrope» hat von jeher für das Meisterwerk Molière's gegolten. «L'Europe», sagt Voltaire (p. 106 fg.), «regarde cet ouvrage comme le chef-d'œuvre du haut comique. Il y a peu de choses plus attachantes qu'un homme qui hait le genre humain, dont il a éprouvé les noirceurs et qui est entouré de flatteurs dont la complaisance servile fait un contraste avec son inflexibilité. Misanthrope hait les hommes encore plus par humeur que par raison. Il n'y a d'intrigue dans la pièce que ce qu'il en faut pour faire sortir les caractères, mais peut-être pas assez pour attacher. En récompense, tous ces caractères ont une force, une vérité et une finesse que jamais auteur comique n'a connues comme lui. Molière est le premier qui ait su tourner en scènes ces conversations du monde et y mêler des portraits. Le «Misanthrope» en est plein; c'est une peinture continuelle, mais une peinture de ces ridicules que les yeux vulgaires n'aperçoivent pas. Il est inutile d'examiner ici en détail les beautés de ce chef-d'œuvre de l'esprit, de montrer avec quel art Molière a peint un homme qui pousse la vertu jusqu'au ridicule, rempli de faiblesse pour une coquette.»

Unrichtig an diesem Urteil ist, dass der Misanthrope die Menschen mehr aus «humeur» als aus «raison» hasst. Er hasst sie, wie Molière nicht versäumt darzuthun, mit Grund, weil die, welche ihn umgeben, in sittlicher Beziehung unter ihm stehen und sich nicht zu ihm emporzuheben die Kraft haben. Unrecht hat er allerdings darin, dass er diese

berechtigte Verachtung über seinen Erfahrungskreis hinaus auf die Menschheit überträgt. Zu weit geht Voltaire auch noch darin, dass er alle Charaktere im «Misanthrope» mit einer «force», vérité», «finesse comique» gezeichnet sein lässt, «que jamais auteur comique n'a connues comme lui». Die übrigen Figuren sind nicht so fein gezeichnet wie der Held, da sie zur Entfaltung der Charaktereigenschaften des Helden dienen und nicht zu der Selbständigkeit gelangen, wie beispielsweise gleiche Nebenfiguren bei Shakespeare. Ob der Dichter seine Zuhörer vor der Thorheit einer solchen Weltanschauung warnen will, oder ob er bloss auf den Bühneneffekt dieses Charakterbildes bedacht war, oder ob er sich ihn von der Seele schrieb, weil er selbst zum Misanthrope geworden war, kann hier ununtersucht bleiben; jedenfalls ist es eines der edelsten Erzeugnisse der französischen Litteratur wegen des in ihm herrschenden vornehmen Geistes, der in keinem Drama Molière's, geschweige denn unter denen seiner Zeitgenossen sich noch wiederfindet.

Célimène, eine junge kokette Wittwe, wird von Anbetern umgeben, die sie nicht verabschieden mag, obwohl sie weiss, dass Alceste, der Misanthrope, sie liebt. Dieser gerät mit ihren Bewerbern, namentlich mit dem Höfling Oronte in Konflikte, weil er ihnen allzu derb die Meinung sagt. Sein Freund Philinte, der weltmännische Klugheit mit Höflichkeit verbindet, versucht ihn vergebens von seiner Menschenverachtung abzubringen. Er gerät in neue Zwistigkeiten mit den Marquis Acaste und Clitandre, er tadelt Célimène wegen ihres koketten Benehmens, bis endlich Alceste sich zu dem Entschluss hindurchringt, die Liebesfesseln abzustreifen und sich von der Welt zurückzuziehen. Er wollte Célimène heiraten, wenn sie die Einsamkeit mit ihm teilen wollte; allein sie weigert sich und so scheidet er auf immer von ihr.

Auch diese Komödie ist kein Lustspiel mehr, da die Worte des Misanthrope, nach den Gedanken, die sie einschliessen, beurteilt, den Eindruck der Komik nicht hervorrufen können, die Komik überhaupt nicht auf seiner Seite zu finden ist, wofern sie nicht nur bühnenmässig bei Molière's Darstellung vorhanden war, sondern nur in den Nebenrollen sich findet. Auch Nisard sagt in seiner «Histoire de la litt. française», Paris 1874 Bd. III, C. IX, p. 73 ff.: «L'Europe, a dit Voltaire, regarde le Misanthrope comme le chef-d'œuvre du haut comique. Et pourtant dans ce chef-d'œuvre il n'y a pas de comique. La comédie veut une fable; je cherche une fable dans le Misanthrope, je n'y vois que des incidents de la vie commune. La perfection de la tragédie, selon Racine, c'est de faire quelque chose de rien. Il l'avait appris de Molière. Voici une comédie sans un seul des procédés de la comédie, sans confidents, sans figures de phantaisie, sans valets, sans Gros-René ni Mascarille, sans monologue, sans coup de théâtre! Quoi! pas même un mariage au dénoûment! Et l'intrigue, ce fil léger qui nous fait souvenir que la scène a d'abord été un théâtre de marionettes. Il n'y en a pas, si ce n'est dans la tête de certains commentateurs de Molière qui ne souffrent pas de comédie sans intrigue.» Die ganze Komik dieses Lustspiels beruht darauf, dass die Weltanschauung der übrigen Welt in Widerspruch gerät mit der des Misanthrope und in den sich daraus ergebenden ergötzlichen Situationen. Man erinnere sich an die Scene, in welcher der Dichterling Orontes durch Schmeicheleien den Alceste vergebens für sich günstig zu stimmen sucht und dafür von jenem auf die derbste Weise die Wahrheit gesagt bekommt.

Wesentlich ist der Eindruck des Stückes ein ernster oder tragischer. Alceste flösst durchaus Achtung ein; man kann nicht über ihn lachen, weil wir seine Denkweise anerkennen. Worauf aber die gegensätzliche Annahme Rousseau's beruhte, der findet, dass Molière hier in einem Lustspiel einen ehrenwerten Charakter lächerlich mache, ist nicht bekannt. Er konnte sich auf eine traditionelle, von Molière's Bühne herstammende, oder in Rousseau's Zeit üblich gewordene Darstellungsweise der Rolle des Misanthropen stützen, die ja noch heute ihre Vertreter hat, dergemäss auf die Einseitigkeit der Anschauungsweise des Misanthropen Nachdruck gelegt wird, in der er, unbewusst, immerhin das Recht für sich in Anspruch nimmt, der einzige Vertreter des Guten und Wahren zu sein und daraus das weitere Recht für sich ableitet, die übrigen Menschen richten und sie verachten zu dürfen.

Humbert räumt ein, dass «Einzelnes dieser Portraitmalerei» veraltet ist oder kein Interesse mehr erweckt, weil es nur jener Zeit Angehöriges berührt.

A. W. v. Schlegel rechtet in seinen «Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur» (Heidelberg 1810/11) mit Molière über die Komposition. «Warum», so frägt er, «wählt Alceste als Freund den Philinte, dessen Gesinnungen den seinigen direkt entgegengesetzt sind? Wie kommt ein Charakter wie er dazu, sich in eine Kokette zu verlieben, die durchaus nicht liebenswürdig ist und nur durch ihre Lästerzunge unterhält? Sein Unwille gegen Célimène's Falschheit und gegen ihre Verläumdungen braust so sehr auf, dass man jeden Augenblick erwarten muss, dass er sie verlässt. Philinte aber, mit seinen nichtssagenden Entschuldigungen über den Weltlauf, wird überall als der liebenswürdige und verständige Mann geschildert. Alceste hat aber völlig Recht gegenüber Célimène, Unrecht hat er bloss, dass er in seiner Schwäche ihr immer wieder nachgibt. Er hat Recht mit seinen Ausführungen über die Verderbniss der Gesellschaft; niemand kann sie bestreiten. Unrecht hat er nur darin, dass er seine Gesinnungen so heftig und unberufen äussert.»

Auch diese berechtigten Einwände zeigen deutlich, dass der Misanthrope einer Abstraktion und nicht dem Leben nachgezeichnet ist.

Voltaire erörtert (p. 109) die Gründe des schwachen Erfolges, den das Stück zu Molière's Zeit hatte und hebt dabei sehr richtig die Verschiedenheit der Kompetenz der Beurteiler von Bühnenstücken hervor, die wir in allen bisherigen Ausführungen betont haben. Wir teilen deshalb die Stelle ganz mit, weil sie uns den Misanthropen vollkommen richtig zu charakterisieren scheint. Er sagt: «Elle eut à la première représentation les applaudissements qu'elle méritait. Mais c'était un ouvrage plus fait pour les gens d'esprit que pour la multitude et plus propre encore à être lu qu'à être joué! Le théâtre fut désert dès le troisième jour. Depuis, lorsque le fameux acteur Baron, étant remonté sur le théâtre après trente ans d'absence, joua le Misanthrope, la pièce n'attira pas un grand concours: ce qui confirma l'opinion où l'on était que cette pièce serait plus admirée que suivie. Ce peu d'empressement qu'on a, d'un côté pour le Misanthrope, et, de l'autre, la juste admiration qu'on a pour lui, prouvent, peut-être plus qu'on ne pense, que le public n'est injuste. Il court en foules à des comédies gaies et amusantes, mais qu'il n'estime pas; et ce qu'il admire, n'est pas toujours réjouissant. Il en est des comédies comme des jeux; il y en a que tout le monde

joue; il y en a qui ne sont faits que pour les esprits plus fins et plus appliqués. Si on osait chercher dans le coeur humain la raison de cette tiédeur du public aux représentations du Misanthrope, peut-être les trouverait-on dans l'intrigue de la pièce, dont les beautés ingénieuses et fines ne sont pas également vives et intéressantes; dans ces conversations mêmes, qui sont des morceaux inimitables, mais qui, n'étant pas toujours nécessaires à la pièce, peut-être refroidissent un peu l'action, pendant qu'elles font admirer l'auteur; enfin dans le dénouement, qui tout bien amené et tout sage qu'il est, semble être attendu du public sans inquiétude, et qui, venant après une intrigue peu attachante, ne peut avoir rien de piquant.»

Auch eine Anzahl weiblicher Charaktere hat Molière in den Mittelpunkt von Stücken gestellt, nämlich in den «Précieuses ridicules» (1659) und den «Femmes savantes» (1672).

Die Hauptpersonen in den «Précieuses ridicules» sind die Tochter und Nichte des Gorgibus, die aus der Provinz nach Paris gekommen sind. Da sie gehört haben, dass die Preziösen gewöhnlich griechische oder lateinische Namen führen, nennen sie sich Polyxène und Amynthe, obwohl sie Cathos und Madelon heissen. Als Preziösen wollen sie nur noch mit Leuten des Standes verkehren, der das preziöse Wesen pflegt. Da sie die Sitten und Sprache des Preziösentums nur äusserlich nachahmen, so sind sie zwei komische Erscheinungen. Gorgibus hat für sie zwei junge Edelleute ausgesucht, die sie heiraten sollen. Davon wollen aber die beiden Preziösen nichts wissen. Sie haben sich eine Bewerbung ganz anders vorgestellt, als sie von Seiten der jungen Leute vor sich geht. Um sich für die Abweisung zu rächen, verkleiden die beiden Edelleute ihre Lakaien als Marquis und Grafen und schicken sie zu den Preziösen, von denen sie begeistert aufgenommen werden, da sie die Preziösen vor ihnen spielen. Nach allerlei spasshaften Szenen zwischen den beiden Parteien erscheinen die Edelleute, entlarven ihre Bedienten, prügeln sie zum Hause hinaus und beschämen so die preziösen Damen.

Die beiden jungen Damen sind leichtsinnig, überspannt, sogar herzlos. Madelon entblödet sich in ihrer thörichten Einbildung nicht, ihre legitime Abstammung anzuzweifeln, obwohl sie weiss, dass sie damit auf das Andenken ihrer Mutter den schwersten Makel wirft.

Die Komik des Lustspiels besteht darin, dass die ungebildeten Mädchen aus der Provinz dadurch an Wert zu gewinnen meinen, dass sie äusseren Formen, wie sie feinerer Geistesbildung erwachsen, nachgehen und zu erlernen suchen, ohne von jener Geistesbildung eine rechte Vorstellung zu haben. Der Zuschauer, empört über das eitle Gebahren der beiden geistesleeren Mädchen, empfindet Schadenfreude wenn er dann sieht, wie ihnen die verdiente Demütigung zuteil wird. Mit Freude sieht er, wie sie in die ihnen gestellte Falle gehen und malt sich im Geist ihre Enttäuschung und ihren Aerger im Voraus aus. Die Aufführbarkeit des Stückes heutigen Tages ist damit begründet, dass ähnliche Theorien noch heute begegnen. Um es im einzelnen zu würdigen, bedarf der Zuschauer aber historischer Bildung: ohne solche kann es nur den Eindruck der Phantasiekomödie machen.

Aehnliche Zeitcharaktere zeichnet Molière in den «Femmes savantes». Das Stück spielt in dem Hause Chrysale's, in dem sich drei gelehrte Damen von verschiedenen Typen des Lächerlichen finden, seine Frau Philaminthe, seine Tochter Armande und seine Schwester Bélise. Die

Frauen sind nicht mehr Preziösen, sondern Frauen, begeistert für Litteratur, Sprachkunst und Wissenschaft, erheben sich, im Gefühl davon etwas zu verstehen, über ihre Umgebung und machen dadurch sich und diese selbst lächerlich. Lächerlich wird besonders Philaminthe's Gatte, ein Pantoffelheld, der sich stets in allen, auch den thörichtesten Dingen seiner Frau unterordnet. Diese kämpft für die Emanzipation der Frauen, die nach ihrer Ansicht dasselbe leisten können wie die Männer und vernachlässigt dabei die eigene Haushaltung. Die Tochter Armande redet von Philosophie und von Plato und hat einen jungen Mann, Clitandre, der um sie warb, aus eitler Einbildung verschmäht, wird aber, als er sich um die Gunst ihrer Schwester Henriette bewirbt, eifersüchtig und sucht ihn zurückzugewinnen. Bélise, die Schwester Chrysale's, ist eine ältliche Jungfrau, die sich gleichfalls mit Philosophie beschäftigt, daneben auch rhetorische und astronomische Studien betreibt und sich einbildet, dass alle Männer in sie verliebt seien.

Den drei Preziösen stehen zwei pedantische Gelehrte zur Seite, von denen der erste, Trissotin, als Dichter durch seine Sonette die Damen in Begeisterung versetzt. Ihm hat auch Philaminthe die Hand ihrer jüngeren Tochter Henriette zugesagt, während diese gern Clitandre heiraten möchte.

Henriette und Clitandre vertreten mit Ariste, einem Bruder Chrysale's, in dem Lustspiel den gesunden Menschenverstand, durch den die Thorheiten der Frauen beleuchtet werden. Ihnen sekundiert kräftig Martine, die alte Köchin des Hauses, die zwar die Küche ausgezeichnet versteht, dafür aber zum Entsetzen der gelehrten Frauen mit der Grammatik und Vaugelas auf dem Kriegsfuss steht.

Der Streit zwischen Chrysale und Philaminthe, ob Trissotin oder Clitandre die Hand der Henriette erhalten werde, wird dadurch gelöst, dass Ariste die falsche Nachricht im Hause verbreitet, dass die Familie infolge eines verlorenen Prozesses und eines Bankerotts um ihr Vermögen gekommen sei. Auf die Schreckensnachricht hin verzichtet Trissotin, der auf Vermögen spekuliert hatte, freiwillig auf die Hand der Henriette, so dass der Vereinigung der beiden Liebenden nichts mehr im Wege steht.

Das Lustspiel zeigt, welche Schwierigkeiten die Entfremdung der Frauen vom Hauswesen hervorrufen kann. Der Mann wird zum Pantoffelhelden, die Tochter zur Sklavin, der Bediente muss sich die lächerliche Weisheit der Frauen in ein Buch notieren und sie auswendig lernen, die alte, bewährte Dienerin aber wird entlassen, weil sie den Anforderungen der Herrin sich nicht anpasst. Die ganze Hausordnung wird so auf den Kopf gestellt, weil das Oberhaupt der Familie nicht energisch genug ist, den Bestrebungen von Frau und Tochter entgegenzutreten.

Viel tragen zur Komik des Lustspiels der possierliche Chrysale und die Lachen bewirkende, mit Mutterwitz reichlich ausgestattete Köchin Martine bei; ersterer, als Pantoffelheld, betont immer seine Stellung als Herr des Hauses, um sofort ängstlich sich zurückzuziehen, sobald Philaminthe ihren Willen geltend macht; letztere führt eine komisch-derbe, aber witzige Sprache, wenn sie bald ihrer Entrüstung über die Misswirtschaft im Hause, bald ihrem Verdruss Luft macht. Erheiternde Situationen verursachen auch die beiden eitlen Dichter Trissotin und Vadius, die sich eifersüchtig überwachen und schliesslich im Streit immer deutlicher die gegenseitige Missachtung zu erkennen geben.

Die Intrigue und die Lösung sind anspruchslos. Die Handlung besteht aus einer Reihe von Situationen, bewirkt durch Rede mehr als durch Handlung. Zu Molière's Zeit als satirisches Stück auch in den gebildeten Kreisen kühl aufgenommen (cf. Voltaire pag. 124), wird es jetzt zu den wertvollsten Stücken Molière's gerechnet, vor allem von den Kennern seiner Zeit, die den Reichtum von Witz allein zu würdigen wissen. Aber auch dem Laien sind noch Frauen jener Art verständlich, weil sie eine Seite weiblichen Wesens, die Eitelkeit repräsentieren; er wird daher über die gelehrten Frauen zu lachen vermögen. Den Eindruck des Possenhaften wird jenem Alles übrige machen, da die Personen selbst, ihre Art sich zu geben, ihr Interesse, ihre Handlungsweise ihres Gleichen gegenüber ihm unverständlich ist.

Die Frage nach der Bedeutung Molière's für die Charakterkomödie brauchen wir hier nur zu streifen. Er ist nicht ihr Schöpfer, wohl aber ist er ihr Vollender in dem Sinne der Komödie mit abstrakten Charakterfiguren. Denn man kann zugeben, dass weder vor ihm noch nach ihm Gestalten auf die Lust- und Schauspielbühne gebracht worden sind, die einen solchen Reichtum an fein beobachteten und konstruierten Charakterzügen ihrer Art enthalten, wie die Figuren der Charakterkomödie Molière's, und aus den gewählten Charakteren so interessante, des Nachdenkens würdige oder so belustigende Situationen entwickelt hätten, wie es bei Molière geschieht. Freilich ist man seit lange von jenen abstrakten Gestalten Molière's zurückgekommen und konstruiert nicht mehr, wie er es gethan, das Lustspiel oder Schauspiel aus den Charakteren heraus, so dass nur um deswillen die übrigen Figuren da zu sein scheinen. Lust- und Schauspiel stützen sich seit langem mehr auf die Beobachtung der Wirklichkeit und haben daher auch freilich an hervorstechenden Charakteren verloren.

Als Vorläufer Molière's in der Charakterkomödie kommt nur Pierre Corneille in Betracht und nicht mit einem Originalstück, sondern durch die Bearbeitung eines spanischen Originals, wodurch jedoch Frankreich erst mit dem Charakterlustspielstoff bekannt geworden ist. Es ist der «Menteur» vom Jahre 1642. Sein Inhalt sei in Erinnerung gebracht. Dorante, ein junger Edelmann, früher Student der Rechtswissenschaft, dann Offizier, begegnet in Paris zwei jungen Mädchen, Clarice und Lucrèce, mit ihrer Begleiterin Isabelle. Er verliebt sich in Clarice, glaubt aber, dass sie Lucrèce heisse, und dieser Irrtum macht ihn zum Lügner. Dorante hat zwei Freunde, Philiste und Alcippe, von denen der letztere auch Clarice liebt und glaubt, dass sie die letzte Nacht mit einem Nebenbuhler von ihm auf einem Ball zugebracht hat. Dorante gibt sich in prahlerischer Weise für diesen unbekannten Nebenbuhler aus, wodurch Alcippe sich über ihn heftig erzürnt. Da Géronte, der Vater des Dorante, die Absicht hat, ihn mit Clarice zu verheiraten, so verspricht er ihr, ihn an ihr Fenster zu bringen, damit sie ihn sehen kann. Listigerweise lässt sie ihn aber durch Lucrèce vorher schon nächtlicher Weile an deren Fenster bestellen, um sich unerkannt als Lucrèce mit ihm zu unterhalten, wird dabei aber von Alcippe überrascht, der den Dorante wegen des Festes der vergangenen Nacht zum Zweikampf fordert, nachher aber davon absteht, weil sich die ganze Geschichte als erfunden herausstellt. Trotzdem erzählt Dorante im 4. Akt, dass er den Alcippe im Duell getötet habe, wird aber sofort durch das Erscheinen desselben Lügen gestraft. Er lügt aber munter weiter und bringt sich

dadurch in immer schwierigere Situationen. Seinem Vater hatte er erzählt, dass er in Poitiers sich bereits verheiratet habe. Das erfährt Clarice und ist natürlich erbost auf ihn. Die Absicht seines Vaters, die angebliche Frau seines Sohnes aus Poitiers kommen zu lassen, vereitelt er durch eine weitere Lüge, indem er behauptet, sie sei guter Hoffnung; ihr Vater aber, dem Géronte gern einen Glückwunsch schicken möchte, heisse Pyrandre. Die Verwirrung wird dann immer grösser. Um Clarice, die er immer noch mit Lucrèce verwechselt, zu versöhnen, schickt er der letzteren, die ihn wirklich liebt, ein Briefchen. Clarice aber entschliesst sich in ihrem Verdruss, den Alcippe zu heiraten. Bald nachher erfährt Géronte, dass die ganze Heiratsgeschichte seines Sohnes erfunden war. Auf seine Vorwürfe entschuldigt sich Dorante damit, dass er eben Lucrèce und nicht Clarice habe heiraten wollen. Géronte lässt sich nochmals beruhigen und wirbt für seinen Sohn um die Hand der Lucrèce. In Gegenwart von Lucrèce und Clarice richtet Dorante seine Huldigungen natürlich zuerst an die letztere, die er liebt, aber, aufgeklärt über seinen Irrtum, bleibt er seinem Charakter als Lügner getreu und behauptet ruhig, immer die wirkliche Lucrèce geliebt zu haben, und so heiratet er sie denn auch, während Alcippe die Clarice erhält.

Der «Menteur» bezeichnet den Höhepunkt in der Entwicklung Corneille's nach der Seite des Lustspiels. Seine 1643 veröffentlichte «Suite du Menteur» fiel wieder in den Stil der Intriguenkomödie zurück; eine psychologische Schilderung wurde darin nicht versucht, die im «Menteur» zu Tage tritt, worin jedoch nicht sowohl wie bei Molière die Bethätigung des Lügens erschöpfend darzulegen Aufgabe war, vielmehr die Konsequenzen, die eine erste Lüge nach sich zieht, entwickelt werden, die Lüge also nicht Gebrechen, sondern Unvorsichtigkeit ist, die der Lügner oft zu bereuen hat, in Folge der immer schlimmer werdenden Verwicklungen, in die ihn die erste Lüge verstrickt hat. Corneille's Lügner ist mithin ein leidender, kein aktiver Charakter oder war es nur im Anfang und wird jenes im Verlauf gegen seinen Willen. Das psychologische Interesse des Dichters an der Figur ist ersichtlich, der Charakter der Hauptfigur des «Menteur» besteht in einer Schwäche, die für Handlung und Intrigue vortrefflich ausgenützt ist.

Dass die Dramen Corneille's Molière nicht unbekannt sein konnten, ist selbstverständlich; dass der «Menteur» Molière die Anregung zur Pflege und Ausbildung der Charakterkomödie gegeben hätte, ist, wenngleich Molière's Kenntnis der dramatischen Litteratur auch die alte Komödie einschloss, eine gegründete Annahme; doch wird ihr widersprochen. So betrachtet Humbert in seinem schon zitierten Buche p. 18 die feine Charakterkomödie als eine ursprünglich originelle Idee Molière's, deshalb, weil «alle jene einzelnen Faktoren der Komödie, die bei Molière's Vorgängern zerstreut waren und also in ihrer Verbindung mit der Charakteristik nicht bestanden, bei Molière sich zu dem Zweck der Charakteristik vereinten» und «das einzige Beispiel feinerer Charakteristik aus dem Altertum», «Aulularia des Plautus», vom Standpunkt der Charakteristik aus ein elendes Machwerk sei». Der «Menteur» kommt hierbei gar nicht in Frage. Dagegen erkennt schon R. Mahrenholtz p. 61 Corneille als den Schöpfer der Charakterkomödie an. Er befindet sich damit im Einklang mit Voltaire, der in der Besprechung von Corneille's «Menteur» (Bd. XXXI p. 481) sagt: «Il faut avouer que nous devons à l'Espagne la première tragédie touchante et la première comédie de caractère qui aient illustré la France.

Ne rougissons point d'être venus trop tard dans les genres. C'est beaucoup que, dans un temps où l'on ne connaissait que des aventures romanesques et des turlupinades, Corneille mit la morale sur le théâtre. Ce n'est qu'une traduction; mais c'est probablement à cette traduction que nous devons Molière. Il est impossible que l'inimitable Molière ait vu cette pièce sans voir tout d'un coup la prodigieuse supériorité que ce genre a sur tous les autres et sans s'y livrer entièrement. Il y a autant de distance de Melite au Menteur que de toutes les comédies de ce temps-là à Melite. Ainsi Corneille a réformé la scène tragique et la scène comique par d'heureuses imitations.»

In solchem Sinne soll sich nach einer Anekdote Molière selbst zu Boileau geäussert haben, nämlich dahin: «Sans le «Menteur» j'aurais peut-être fait quelques pièces d'intrigue, «L'Etourdi», «Le dépit amoureux»; mais peut-être n'aurais-je jamais fait le «Misanthrope». Cf. Oeuvres de Corneille par M. Ch. Marty-Laveaux. Paris 1862, Bd. 4 p. 129.

Es ist eine Eigentümlichkeit Molière's, dass ihm die ursprüngliche Idee bei keiner Art seiner Lustspiele und sogar für viele seiner Lustspiele selbst nicht zugeschrieben werden kann. Molière ist kein Komiker, der auf die Form reflektierte und neue Formen bieten wollte; er ist aber der fruchtbare Lustspieldichter, der alles auf dem Gebiete der Lustspielkomik Geleistete ergriff und mit Meisterschaft bearbeitete und formte. Er schöpft aus der Tradition und Erfahrung und hatte naturgemäss die Idee des Neuerers nicht, da er in die Zeit vor der Querelle des Anciens et Modernes gehört, durch die erst der Antrieb gegeben wurde, die Tradition zu verlassen. Mithin ist auch von der historischen Seite der Betrachtung die Bedeutung Molière's bei der Gattung von Lustspielen, die augescheinlich lediglich die Beurteiler Molière's im Auge hatten, die Urheber der autoritativen Urteile sind, die man in der Einleitung erfährt, dahin zu beschränken, dass er Vollender der abstrakten Charakterkomödie, aber nicht ihr Erfinder ist.

Uebertroffen wird Molière in der abstrakten Charakterkomödie nicht, aber nahe erreicht von dem berühmtesten seiner Nachfolger J. Fr. Regnard (1655—1709), von dessen Lustspielen hier zur Vergleichung «Joueur» und «Distrait» herangezogen werden mögen.

In «Le Joueur» (1695) leidet Valère an einer unheilbaren Spielsucht. Müde kommt er eines Morgens nach einer am Spieltisch durchwachten Nacht zurück. Er hat sein ganzes Geld verloren und verzweifelt flucht er dem Missgeschick, das ihn verfolgt. Kaum aber hat er von seinem Bedienten Hector gehört, dass eine Madame la Ressource geneigt ist, ihm 1000 Thaler gegen Wucherzinsen zu leihen, — «elle prête, par heure, à vingt sous par écu», wie der Diener ironisch bemerkt — so springt seine Verzweiflung in komischer Weise zur Fröhlichkeit um. Er fällt seinem Bedienten um den Hals, aus lauter Freude darüber, dass er jetzt weiter spielen kann. Denn die Spielleidenschaft beherrscht ihn vollständig und macht ihn blind und taub für alles andere. Den Stand des Spielers schildert er selbst in lächerlicher Weise als den liebenswürdigsten Stand der Welt. Auf Veranlassung seines Vaters, der ihn durch eine gute Heirat gerne versorgen und von seiner Spielleidenschaft befreien möchte, macht er der schönen, reichen und jungen Angélique den Hof, die ihn auch leidenschaftlich liebt. Allein es ist ihm nicht recht Ernst mit seiner Bewerbung. In dieser Hinsicht ist er von

dem Dichter mit meisterhafter Komik gezeichnet. So oft er Geld hat, um seiner Spielleidenschaft zu fröhnen, und er gewinnt, so ist ihm Angélique und der ganze Heiratsplan Nebensache; hat er aber den letzten Heller verloren und sieht sich von allen Seiten von drohenden Gläubigern umringt, so liebt er sie plötzlich und klammert sich an ihre Liebe als seine letzte Hoffnung an. So spielt er weiter, trotz aller Drohungen seines Vaters, trotz aller Ermahnungen seines Bedienten, der ihn gelegentlich in derb-komischer Weise auf seine Pflicht aufmerksam macht und seine Thorheiten mit drastischen Bemerkungen begleitet. Als Pfand für das geliehene Geld versetzt er in seinem Leichtsinn bei der Madame la Ressource ein kostbares Medaillonportrait der Angélique, das er als Zeichen ihrer Liebe und Treue erhalten hat. Selbst nachdem er im Spiele wieder gewonnen hat, benützt er das Geld nicht dazu, um diesen leichtsinnigen Streich sofort wieder gut zu machen. «Pour se conduire en bonne politique, il faudrait retirer le portrait d'Angélique» (Act III Szene 6), rät ihm sein treuer Diener; aber, mit einer eigentümlich-lächerlichen Hochachtung vor dem gewonnenen Gelde, das ihm die Möglichkeit gewährt weiter zu spielen, lehnt er den weisen Rat des Dieners ab mit den Worten: «Je dois jouer tantôt.» Die Strafe für seinen Spielerleichtsinn bleibt nicht aus. Im vierten Akt kommt er, ähnlich wie im ersten, fluchend zurück; «il est sec», sagt sich ironisch sein Bedienter, der die Stimmungen seines Herrn und ihre Ursachen genau kennt. Jetzt kommt die Leidenschaft Valère's für Angélique in einer für den Zuschauer komischen Weise zum Ausbruch. Er sagt:

«Ah! charmante Angélique, en l'ardeur qui m'embrase,
A vos seules bontés je veux avoir recours!
Je n'aimerai que vous, m'aimerez-vous toujours?» (Act IV Szene XIII).

Der Bediente liest ihm dann aus Seneka eine Stelle, die von der Nichtigkeit der irdischen Güter handelt, und die namentlich durch die Zwischenbemerkungen des Dieners sehr erheiternd wirkt. So werden die Beiden von dem Vater Valère's überrascht, der sehr erfreut ist, seinen Sohn bei einer so ernsten Lektüre anzutreffen. Auf sein Drängen eilt Valère zu Angélique, um dort um ihre Hand anzuhalten, allein sein Schicksal hat ihn schon erreicht; es erwartet ihn eine ebenso tief beschämende als gerechte Züchtigung. Angélique hält ihm ihr Portrait entgegen, das sie inzwischen durch einen Zufall in den Händen der Wucherin entdeckt hat. Von seiner Geliebten, die jetzt seinen Onkel Dorante heiratet, abgewiesen, von seinem Vater verflucht, tröstet sich der leichtsinnige Spieler mit den Worten:

«Va, va, consolons-nous, Hector, et quelque jour
Le jeu m'acquittera des pertes de l'amour.»

Die Spielleidenschaft ist an und für sich keine komische Eigenschaft; aber der leidenschaftliche Spieler hat seine komischen Seiten, und dadurch, dass Regnard nur diese aufführt, es aber ängstlich vermeidet, auf die eventuellen tragischen und düsteren Folgen der Spielwut hinzuweisen, ist es ihm gelungen, ein erheiterndes Charakterlustspiel herzustellen, das viel Kontrastkomik, Situationskomik und sprachliche Komik bietet.

Der Leichtsinn des Spielers, und die Verlegenheiten, in die das Spiel versetzt, wird von Regnard vielseitig, jedoch nur von der heiteren

Seite dargelegt. Es ist daher kein abstraktes Lustspiel wie sie Molière in seinen Charakterlustspielen «Don Juan», «Tartuffe» und anderen gegeben hat; sonst hätte der Charakter des Spielers auch von der ernsten Seite gezeigt werden müssen. Immerhin kommt der Ernst der Leidenschaft in dem moralischen Schlusse zur Anerkennung, indem der Spieler die Liebe des begehrenswerteu Mädchens verliert. Die Handlung des Stückes entwickelt sich rasch und wird folgerichtig zu Ende geführt. Die Sprache, besonders der Dialog, ist sehr lebhaft, geistreich und witzig.

In «Le Distrait» vom Jahre 1697 liebt Léandre, ein sehr zerstreuter junger Mann, Clarice, soll aber nach dem Willen eines Onkels, dessen Vermögen er erben wird, Isabelle, die Tochter der Madame Grognac heiraten, die ihrerseits in den Chevalier, den Bruder der Clarice, verliebt ist. Léandre macht nun in seiner Zerstreutheit allerlei Verkehrtheiten. Er verwechselt beständig Clarice mit Isabelle, schreibt Briefe an die erstere und adressiert sie an die letztere, er führt Clarice in sein Studierzimmer, obwohl er Isabelle schon dort vor der Mutter versteckt hat, so dass ganz verwickelte Situationen entstehen, Clarice und Isabelle sich als Nebenbuhlerinnen anfeinden und auch der Chevalier an Léandre irre wird. Schliesslich wird Madame Grognac durch eine Intrigue veranlasst, auf ihr Heiratsprojekt zwischen Isabelle und Léandre zu verzichten. Ein Eilbote bringt die Nachricht, dass Léandre's Onkel gestorben ist, ihn aber noch vor seinem Tode enterbt hat. Jetzt will Madame Grognac von Léandre nichts mehr wissen und willigt in die Heirat des Chevalier mit Isabelle ein, Léandre aber wird mit Clarice vermählt. Zerstreut wie er ist, will er dann sofort zu seinem Oheim nach der Normandie abreisen; sein Diener Carlie aber erinnert ihn auf etwas derbe Art daran, dass er verheiratet ist:

Carlie: Laissez votre oncle en paix; quel diantre de langage!
Vous devez cette nuit faire un autre voyage;
Vous n'y songez donc plus? Vous êtes marié!
Léandre: Tu m'en fais souvenir, je l'avais oublié.»

Das Lustspiel ist, wie so viele französische Lustspiele, nach dem Schema konstruiert; denn der Distrait ist nicht Mensch, sondern Symbol; ausserdem hat er bei den Zuschauern leichtes Spiel, da alle über ihn lachen können, weil sie klüger sind als er. Immerhin ist das possenhafte Spiel so komisch, wie irgend ein Molière'sches Stück, und frischer Humor spricht aus Verwicklungen und Reden. Die Sprache ist lebendig, ausserdem ist Handlung in dem Stücke, wenn sie auch unwahrscheinlich gelöst wird.

Regnard ist geistreich, beherrscht die Sprache und ist scharfer Beobachter. Er ist andauernd günstig beurteilt worden. Es seien hier wenigstens einige französische Urteile erwähnt, bei denen übrigens in Betracht zu ziehen ist, dass sie Regnard's Charakterkomödie gewöhnlich nur mit Misanthrope und Tartuffe, aber nicht mit dem ganzen Molière vergleichen, wobei sie trotzdem Regnard Molière für nahezu ebenbürtig erklären.

So schreibt C. A. Sainte-Beuve in den «Causeries du lundi», Bd. VII, p. 13 (Paris, Garnier frères): «Tel qu'il est Regnard reste original et sans comparaison. Il est artiste même à travers ses négligences. Prenez-le dans ses quatre excellentes pièces en vers, le Joueur, Les Folies amoureuses, Les Ménechmes, Le Légataire: ces pièces, au point de vue

de l'action, sont mieux montées peut-être, plus intriguées et mieux dénouées que celles de Molière.»

Fournier sagt in der Ausgabe der «Oeuvres de Regnard», Paris 1875, in der Einleitung: «La vie de Regnard est aussi curieuse que son théâtre est amusant. S'il est tout de comédies et de farces, elle est toute de roman et d'aventures; et sur l'une comme sur l'autre afflue le même courant d'activité spirituelle et de verve, de galanterie et de gaillardise, de rire bien français et de gaîté parisienne. Avec Regnard en effet, comme avec Molière qu'il suit à distance, mais qu'il suit le premier, c'est encore à un enfant de Paris que nous avons affaire et qui peut-être même l'est davantage.»

Und schon J. F. Laharpe äusserte in seinen «Cours de littérature», Paris 1816, Bd. V, p. 315: «Ce qui le (Regnard) caractérise surtout, c'est une gaîté soutenue qui lui est particulière, un fonds inépuisable de saillies, de traits plaisants: il ne fait pas souvent penser, mais il fait toujours rire.»

Man fragt nach solchen Urteilen: Was bietet Regnard in der Charakterkomödie weniger als Molière? Verfügt Regnard nicht über dieselben Mittel wie Molière und wendete er sie mit geringerem Geschick und Erfolg an als er? Die Antwort darauf geben jene Beurteiler nicht, noch weniger die Lobredner unserer Einleitung. Sollte nicht vielleicht der Unterschied wo anders liegen, als in den Mitteln der Komik und in ihrer Anwendung auf beiden Seiten? In dem Dichter selbst?

Auch nach der psychologischen Seite tritt ein Lustspieldichter im Anfang des 18. Jahrhunderts Molière zur Seite, dessen Verdienste um die Entwicklung des Lustspiels in neuerer Zeit immer mehr anerkannt worden sind, Marivaux (1688—1763), der als Neuerer im Streit des Anciens et Modernes auftrat und eigene Wege zu gehen begann. Die eingehende Untersuchung eines Litteraturforschers wie G. Larroumet machen es kaum nötig, Marivaux durch eines seiner Werke zu charakterisieren; doch möge bei einem kleinen Lustspiel zum Zwecke der Verdeutlichung von Marivaux' neuer Art hier noch verweilt werden.

Marivaux' Hauptfiguren sind Liebende; er ist Beobachter und Zeichner der Regungen des Herzens, er dringt ein in sie, wie Niemand zuvor und legt ein besonderes Gewicht auf Blosslegung der feinsten, verstecktesten Empfindungen des liebenden weiblichen Herzens: er ähnelt darin Racine und steht litterarisch mehr mit ihm als mit seinem Vorgänger in der Komödie im Zusammenhang. Auch sind seine Lustspiele nicht mehr gemacht für lautes Lachen, sondern sie erheitern bloss. Seine Dialoge sind fein ausgearbeitet, die Handlung läuft glatt bis zu Ende. Der Aufbau der Stücke ist im Ganzen sowohl wie in den einzelnen Szenen geschickt und die Lösung der Handlung ist der ganzen Anlage entsprechend.

In einem seiner reizendsten Lustspiele «Le jeu de l'amour et du hazard» (1730) ist Orgon mit seinem Geschäftsfreund überein gekommen, dass dessen Sohn Dorante seine Tochter Silvia heiraten solle, wenn sich die beiden einander gefielen, und Dorante, dessen Familie in der Provinz wohnt, wird in Paris erwartet, um seine Braut kennen zu lernen. Beide haben nun den Einfall, einander zuvor in irgend einer Verkleidung zu beobachten, und so erscheint denn Dorante als Diener Arlequin, während dieser die Rolle seines Herrn spielt, Sylvia aber repräsentiert die Kammerzofe, die eigentliche Kammerzofe erscheint als

Herrin. Es entwickeln sich fein gedachte Szenen. Silvia verliebt sich mit Widerstreben in den angeblichen Diener, der sich feurig um sie bewirbt, und dasselbe Liebesspiel wiederholt sich zwischen dem angeblichen Dorante und Lisette, nur in einer etwas derberen und amüsanteren Art. Der angebliche Diener Dorante wird noch dadurch angefeuert, dass Mario, Silvia's Bruder, gleichfalls in die Kammerzofe verliebt zu sein vorgibt, wodurch die Eifersucht Dorante's geweckt wird. Schliesslich legen dann alle die Masken ab und heiraten einander, die Herrschaften sowohl wie das Dienerpaar.

So einfach die ganze Handlung ist, so viel Kunst steckt darin. Zu bewundern ist namentlich die psychologische Feinheit, mit der Marivaux die in dem Herzen der Silvia aufkeimende Liebe zu dem angeblichen Lakaien darzulegen versteht, der sie vergeblich zu entrinnen sucht. Die Sprache ist dieser feinen Schilderung entsprechend zart und edel. Er weiss vortrefflich zu nuançieren zwischen Reden und Denken des Dieners und der Dienerin und des Herrn und der Herrin; wie sich die letzteren jeden Augenblick verraten, wie die ersteren bestrebt sind, den richtigen Ton zu treffen, freilich ohne ihn zu finden u. s. w. Alles das gewährt eine köstliche Unterhaltung. Ueber Allem liegt der Glanz harmloser Heiterkeit, der Zauber eines Lustspiels, das der Humor beherrscht; ein kleines abgerundetes Kunstwerk liegt hier vor, von dem man nichts hinwegnehmen und nichts hinzusetzen möchte.

F. Sarcey sagt uns in seinem «Théâtre choisi de Marivaux» in der Vorrede, warum man Marivaux erst in neuerer Zeit zu achten angefangen hat und erklärt: «Que voulez-vous? En ce temps-là on n'estimait guère que la tragédie. Molière lui-même était délaissé; c'était un vieux saint que l'on respectait infiniment, mais que l'on ne chômait plus.»

Emile Faguet hebt als neue Seiten an Marivaux hervor in seinem «Dix-huitième siècle» («Études littéraires», p. 131 fg. Paris 1896): «Tel est le fond de la comédie dans Marivaux. C'est quelque chose de tout nouveau, d'inattendu, de parfaitement original et de très profond sous les apparences d'un jeu de société. Marivaux, en mettant l'analyse de l'amour dans la comédie, a conquis à la comédie des terres nouvelles. Il a tracé des chemins, je le sais bien, il connaît tous les sentiers du cœur et il en ignore la grande route, Voltaire a raison; mais on pourrait répondre: Là, où personne n'est allé, il n'y a pas même de sentiers . . . Il est le plus original de nos auteurs comiques depuis Molière jusqu'à Beaumarchais et peut-être au-delà.»

Und Marivaux' Biograph Gustave Larroumet (Paris 1882) bezeichnet in dem Abschnitt «Place de Marivaux dans notre littérature» seines Werkes genau die Stellung Marivaux' in der Entwicklungsgeschichte des französischen Lustspiels dahin: «On s'accorde à reconnaître en lui un maître de théâtre; on l'applaudit toujours; il est encore populaire, non seulement parmi les délicats, mais ce qui vaut mieux, auprès du grand public. En dépit du mot «marivaudage», son nom se présente immédiatement et comme involontairement à la mémoire, lorsqu'on veut énumérer les quatre ou cinq grands écrivains qui sont la gloire du théâtre français; après Corneille, Racine, Molière on nomme Marivaux; Crébillon père, Le Sage, Destouches, La Chaussée, Beaumarchais ne viennent qu'après lui. Voltaire, malgré Mérope, Regnard, malgré le Joueur . . . . Marivaux est donc un créateur, puisque s'il n'eût pas existé,

aucun de nos écrivains dramatiques ne pourrait tenir sa place et aucun de nos chefs-d'œuvres comiques nous dédommager des «Fausses confidences» et du «Jeu de l'amour et du hazard». Or, dans toutes les littératures, les génies créateurs ont une place à part, au-dessus de tous les autres écrivains; ils font partie d'une élite glorieuse. Mais, dira-t-on, Marivaux n'a créé qu'un genre inférieur; il n'a pas créé la tragédie même comme Corneille et Racine, la haute comédie comme Molière. Qu'importe? Si les seuls écrivains comparables à Corneille, Racine et Molière, sont de grands auteurs, le nombre de ceux-ci est très restraint. Il serait plus juste de reconnaître qu'il y a des rangs parmi eux, et qu'on peut être de leur famille sans être l'égal de tous. C'est le cas de Marivaux. Il vient sans contredit, après les trois grands classiques du théâtre français, mais immédiatement après eux.»

Marivaux war also Wegweiser, Bahnbrecher auf einem Gebiete, auf dem sich Molière bewegte, in einer Richtung, die auch er verfolgt hat, und es wird zugestanden, dass Marivaux' Psychologie mehr der Wirklichkeit entsprach, dass seine Psychologie keine abstrakten Charaktere kennt, sondern Einblicke in das einzelne Exemplar Mensch verschafft, das ebenso empfindet wie wir, dass Marivaux analysiert, wo Molière konstruiert; dass Molière seine psychologische Erfahrung in den Dienst der Phantasie, während Marivaux sie uns zur Verfügung stellt. Zieht man noch in Betracht, dass die Handlung bei Marivaux einen natürlichen Verlauf nimmt, dass die Sprache den Rollen angepasst ist, dass er das Lustspiel von allem Rohen und Groben daneben gereinigt hat, so ist er ein grösserer Künstler zu nennen, als es Molière sein konnte, dem noch allerlei Willkür gestattet war in Intriguen, Situationen, Reden, Führung der Handlung u. s. w. Dass Marivaux noch heute verständlich und populär ist, sagen seine angeführten französischen Richter.

B. Subjektive Komik.

1. Witz.

Wir werden uns hier, bei der Betrachtung von Witz und Humor, kürzer fassen. Beim Witz, der an die Sprache gebunden ist, treten Gedanken und Worte, wie Elster richtig definiert, mit einem Anspruch auf Berechtigung auf, dessen Widersinn ohne weiteres durchschaut wird. Er ist nach Elster's Einteilung entweder Formwitz, logischer Witz, Situationswitz und ironischer Witz.

Eine reiche Auswahl von absichtlichen Entstellungen, wie sie der Formwitz vornimmt, bietet die Sprache der angeblichen Aerzte Molière's. Für die Qualität von Witzen dieser Art diene als Probe «Le Médecin malgré lui» Akt II Szene 6, wo Sganarelle die scheinbar kranke Lucinde untersucht. Die letztere ist, wie ihr Vater Géronte dem Arzte mitteilt «devenue muette, sans que jusqu'ici on en ait pu savoir la cause; et c'est un accident qui a fait reculer son mariage.» Bei der Untersuchung sagt Sganarelle: «Donnez-moi votre bras; voilà un pouls, qui marque que votre fille est muette». Nach den Gründen gefragt meint er: «Il

n'est rien de plus aise; cela vient de ce qu'elle a perdu la parole.» Und die Ursache, dass sie die Sprache verloren hat, ist: «Tous nos meilleurs auteurs vous diront que c'est l'empêchement de l'action de la langue.» Nach einer Abschweifung auf Aristoteles fährt er dann fort: «Je tiens que cet empèchement de l'action de la langue est causé par de certains humeurs, qu'entre nous autres savants, nous appelons humeurs peccantes . . . . . c'est à dire humeurs peccantes; d'autant que les vapeurs formés par les exhalaisons des influences qui s'élèvent dans la région des maladies, venant, pour ainsi dire, à . . . .» Hier ist sein Latein oder eigentlich sein Französisch zu Ende. Deshalb frägt er den alten Géronte: «Entendez-vous le latin.» Auf die verneinende Antwort desselben folgt nun der blühendste Unsinn in Latein, den man sich denken kann. Dabei begegnen Fälle des logischen Witzes, also Ausführung disparater Begriffe, wie wenn Sganarelle mit Begeisterung ausruft: «Cabricias, arci thuram, catalanus, singulariter, nominativo, haec musa . . . . etc. Die Wirkung auf den Zuschauer erhöht hierbei der alte Géronte durch den Ausruf: «Ah! que n'ai-je étudié!»

Eine besondere Art des Formwitzes liefern französisch redende Ausländer. So erscheinen in «Mr. de Pourceaugnac» Akt III, 3, wie Pourceaugnac in Frauenkleidern zu flüchten versucht, die beiden Schweizer. Der eine sagt: Allons, dépêchons, camarade; li faut alleir tous deux nous à la Crève, pour regarder un peu chousticier sti monsiu de Pourceaugnac qui l'a été contané par ortonnance à l'être pendu par le cou». Der andere meint: «Li faut nous louer une fenêtre pour foir sti choustice». Die Unterhaltung geht in diesem Tone weiter.

Im «Bourgeois gentilhomme» wird ein sonderbares Türkisch geredet. Zwischen dem Muphti und seinen Türken entspinnt sich eine scheinbar interessante Unterhaltung deren Anfang lautet:

Le Muphti: Dice, Turque, qui star quista? Anabatista, Anabatista?
Les Turcs: Joc.
Le Muphti: Zwinglista?
Les Turcs: Joc.
Le Muphti: Coffita? . . . . etc.

In der 5. Szene des V. Aktes erscheinen Cléonte und Covielle gleichfalls in türkischem Kostüm. Covielle redet den Cléonte also an: «Mabala crociam, acciboram alabaman?» worauf letzterer antwortet: «Catalequi tubal ourin soter ama louchan», was dann Covielle in witziger Weise also übersetzt: «Il dit que la pluie des prospérités arrose en tout temps le jardin de votre famille». Mr. Jourdain meint dann: «Je vous l'avais bien dit qu'il parle turc.»

Ein klassisches Beispiel für Formwitz ist auch die Doktorpromotion am Schlusse von «Malade imaginaire», auf die hier verwiesen werden mag.

Der Witz des gewöhnlich wenig delikaten Doppelsinnes findet sich nur selten bei Molière. Ein Beispiel aus «École des femmes» ist:

Arnolphe: Vous vous êtes toujours bien, comme on voit, bien portée?
Agnès: Hors les puces qui m'ont la nuit inquiétée.
Arnolphe: Ah! vous aurez dans peu quelqu'un pour les chasser.
Agnès: Vous me ferez plaisir.

Doppelsinnig sind bei ihm vielfach die Namen von Personen, durch die sie gekennzeichnet werden sollen. So der des verarmten Landedel-

mannes in «George Dandin», Mr. de Sotenville, ein adlig klingender Name, der aber «Dummkopf in der Stadt» bedeutet.

In Verbindung mit dem ironischen Witz tritt der Situationswitz der nur aus dem Zusammenhang zu verstehen ist, in «Jalousie du Barbouillé» Akt I, 4 auf, in folgender Unterhaltung.

«Gorgibus : Ne voilà pas encore mon maudit gendre qui querelle ma fille !

Villebrequin : Il faut savoir ce que c'est.

Gorgibus : Hé quoi ! toujours se quereller ! vous n'aurez pas la paix dans votre ménage ?

Le Barbouillé : Cette coquine-là m'appelle ivrogne (à Angélique). Tiens, je suis bien tenté de te bailler une quinte major, en présence de tes parents.

Gorgibus : Au diable l'escarcelle, si vous l'aviez fait.

Angélique : Mais aussi c'est lui qui commence toujours à . . . .

Cathau : Que maudite soit l'heure où vous avez choisi ce grigon !

Villebrequin : Allons, taisez-vous ; la paix.»

Vor der ganzen Gesellschaft wird hier der ehrliche, dumme Ehemann Barbouillé, der von seiner Frau in der gemeinsten Weise betrogen ist, von ihr abgekanzelt, zur derben Belustigung des Publikums. Aehnliche belustigende Situationen finden sich auch in «George Dandin» Akt I, 3 und 4. Ein anderer Fall von Situationswitz ist die Szene IV, 6 im «Tartuffe», wo Orgon unter dem Tische die Erklärungen Tartuffe's an seine Frau mit anhört und dann in die Worte ausbricht :

«Voilà, je l'avoue, un abominable homme !
Je n'en puis revenir, et tout ceci m'assomme
Non, rien de plus méchant, n'est sorti de l'enfer.»

Die Entrüstung des bekehrten, leichtgläubigen Mannes macht einen stark komischen Eindruck.

Der ironische Witz, der das Gegenteil von dem, was gemeint ist, spricht, ist häufig bei Molière.

Eine bittere, unbewusste Ironie enthalten die Antworten Orgon's auf den Bericht seines Dienstmädchen's, was sich während seiner Abwesenheit im Hause zugetragen hat ; vortrefffich verwendet der Dichter sie zur Charakterisierung Orgon's :

Dorine : «Madame eut avant-hier la fièvre jusqu'au soir,
Avec un mal de tête, étrange à concevoir».

Ohne sich hierauf einzulassen fragte er :

Orgon : «Et Tartuffe ?»

Dorine : «Tartuffe ? Il se parte à merveille
Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille»,

worauf Orgon bedauernd ausruft : «Le pauvre homme».

In diesem Tone geht es weiter ; allen ist es schlecht gegangen, was aber Orgon überhört ; Tartuffe befand sich stets ausgezeichnet, was bei Orgon immer sein bedauerndes «Le pauvre homme» hervorruft.

Voll von beissenden, ironischen Witzen ist auch der «Don Juan». Auf die Frage seines Dieners an seinen Herrn Akt III, 1, ob er denn etwas glaube oder nicht, fasst z. B. Don Juan sein Glaubensbekenntnis dahin zusammen : «Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit». Bitter ironisch ist auch die Szene zwischen Don Juan und dem Bettler. Auf die Bitte desselben : «Si vous

vouliez me secourir, monsieur, de quelque aumône», giebt ihm Don Juan den höhnischen Rat: «Eh! prie le ciel qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres». Auf die Klage des Armen: «Hélas, monsieur, je suis dans la plus grande nécessité du monde» sagt er: «Tu te moques; un homme qui prie le ciel tout le jour, ne peut manquer d'être bien dans ses affaires».

Am häufigsten begegnet bei Molière der Situationswitz, also die leichtere Art des Witzes, und die feine Ironie, worin man ihn noch nicht als unübertroffenen Meister hingestellt hat. Er ist auch nicht Schöpfer desselben, denn namentlich in den niedrigen Arten des Witzes leiden die Komödien seiner Vorgänger wie die Scarron's z. B. keinen Mangel. Dass der Witz bei Molière erheblich höher stünde als bei seinen Zeitgenossen oder bei seinem Nachfolger Regnard ist zu läugnen. Bemerkenswert ist aber, dass der Witz in den Komödien des XVIII. Jahrhunderts mehr und mehr zurückweicht und die niederen Arten ganz verschwinden.

2. Der Humor.

Wenn man mit Elster als Humoristen denjenigen versteht, der an einer höheren Einsicht menschliches Handeln, eigenes und fremdes, misst und den Widerspruch aufdeckt, in dem dasselbe zu reineren und weiteren Zwecken des Lebens steht, so ist Molière Humorist und als solcher wohl einer der ältesten unter den französischen Komödiendichtern. Sein Humor ist aber selten noch grotesk, da er den Kontrast zwischen seinem höheren Massstab und dem gemessenen Objekt nicht als riesenmässig darzustellen pflegt; auch weniger phantastisch, als Ausdruck des Selbst- oder Mitgefühls gegenüber den geringer Gefundenen.

Sein Selbst- und Mitgefühl offenbart sich da, wo er die Stände und Gesellschaftsklassen seiner Zeit dem Publikum vorführt. Es entfaltet sich z. B. in der humoristischen Behaglichkeit der Vertreter des Bürgertum's seiner Zeit, da, wo er philiströse Beschränktheit, Engherzigkeit, verbunden mit Ehrlichkeit darstellt, oder mürrische Launenhaftigkeit sich zu Grobheit steigert. Selten sind bei ihm abstossende Figuren. Schon die Namen Gorgibus, Trufaldin, Pandolfe, Géronte wecken ein behagliches Lächeln; sieht man dann die entsprechend dargestellten Figuren auf der Bühne erscheinen, hört ihre philiströsen Reden, sieht man, wie sie von ihrer Dienerschaft an der Nase herumgeführt, belogen, getäuscht oder gar geprügelt werden, so muss man mit Molière herzlich lachen über diese biederen Spiessbürger seiner Zeit, mit denen sich in so lustiger Weise spassen liess.

Welch' köstlicher Humor steckt nicht in den «Femmes savantes»! Man denke nur an Bélise, die Schwester Chrysale's, die für Rhetorik und Astronomie schwärmt und trotz aller gegenteiligen Versicherungen dabei bleibt, dass alle Männer in sie verliebt sind. Man lese die 7. Szene des 2. Aktes, wo Chrysale seiner Schwester sein Leid klagt:

«Vos livres éternels, ne me contentent pas
Et, hors un gros Plutarque à mettre mes rabats
Vous deviez brûler tout ce meuble inutile
Et laisser la science aux docteurs de la ville.»

Auch die Astronomie, die seine gelehrten Weiber betreiben, gefällt ihm nicht;

«M'ôter, pour faire bien, du grenier de céans
Cette longue lunette à faire peur aux gens
Et cent brimborions dont l'aspect m'importune.»

Eine Dienerin hat der Aermste noch und die wird auch entlassen:

«Une pauvre servante au moins m'était restée
Qui de ce mauvais air n'était point infectée
Et voilà qu'on la chasse avec un grand fracas
A cause qu'elle manque parler Vaugelas.»

Stark humoristisch gefärbt ist auch der Kranke in «Malade imaginaire», wenn er in seinem Lehnsessel sitzt, wenn er geduldig seine Arzneien verschluckt und seine Klystiere erhält u. s. w. Harmlos-humoristisch ist im Ganzen auch die Schilderung des «Bourgeois gentilhomme», namentlich in den Szenen zwischen Jourdain und seinen Lehrern, die ihm Anstand und Bildung beibringen, oder auch am Schlusse, wo Jourdain über das sonderbare Türkisch in Staunen gerät.

Freilich weiss Molière gelegentlich auch ironische Satire anzuwenden gegen gewisse Stände und Charaktere, namentlich gegen den der Aerzte oder auch an Don Juan und Tartuffe. Die Schilderung der Aerzte ist je nach dem Umstande humoristisch oder leidenschaftlich-bitter, das letztere, wo er wirkliche Aerzte vorführt, deren Ignoranz, Ausbeutungssucht und Bosheit er aufzudecken sucht. Auch die Darstellung des «Tartuffe» ist von der Art, dass von humorvoller Behandlung nicht die Rede sein kann; in der That trifft er mit ihm pfäffische Frömmelei und bornierten, devoten Fanatismus. Ekel lässt er erwecken, wenn der fromme Mann mit den lüsternen Augen umherschleicht und seine salbungsvollen Reden vernehmen lässt, um dann in einem unbewachten Augenblick seine brutale Habsucht und Lüsternheit zu zeigen.

Die feinste Blüte des Molière'schen Humors bleibt der «Misanthrope». Alceste ist wohl als tragi-komische Figur gedacht. Sie befindet sich in einem Konflikt mit der ganzen, die Dinge leicht und oberflächlich nehmenden Welt, und da sie stärker ist als er, muss er von allen Positionen weichen und seine Niederlage, die in ihm den Schwächeren erkennen lässt, vollzieht sich nicht, ohne dass ihm Bedauern, Mitleid oder Hohn, je nach der Stimmung des Zuschauers zu teil wird. Sein Rechtlichkeitsgefühl gilt für übertrieben; Philinte sagt Akt I, 1:

«Non, tout de bon, quittez ces incartades.
Le monde par vos soins, ne se changera pas.
Et, puisque la franchise a pour vous tant d'appas
Je vous dirai tout franc que cette maladie
Partout, où vous allez, donne la comédie.
Et, qu'un si grand courroux contre les mœurs du temps
Vous tourne du ridicule auprès de bien des gens.»

Alceste pocht aber auf die Rechtlichkeit seiner Einsicht und erklärt den anders Denkenden den Krieg:

«Tant mieux, morbleu! tant mieux, c'est ce que je demande,
Ce m'est un fort bon signe et ma joie est grande.
Tous les hommes me sont à tel point odieux
Que je serais fâché d'être sage à leurs yeux.»

um sich immer tiefer in den Konflikt hineinzuarbeiten, da doch seine Meinung nicht unbedingt überzeugend und seine Wahrheit nicht die Wahrheit der Mehrheit ist und seine Leidenschaft den Eindruck sich überhebender Rechthaberei macht:

«Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
Et chercher sur la terre, un endroit écarté,
Où d'être homme d'honneur, on ait la liberté!»

Man vermutet vielleicht nicht mit Unrecht, dass Molière von all' den Figuren etwas an sich hatte, die er humorvoll darstellt, wie dem «Misanthrope», «Malade imaginaire», «Bourgeois gentilhomme», die ihm Anschauungen des elterlichen Hauses von der anheimelnden Seite gezeigt haben konnten; daraus würde sich die schonende Art ihrer Behandlung besonders leicht erklären. Vollständige Selbstportraits brauchen sie darum nicht zu sein, aber die ethische Seite Molière's zeichnet sich darin wie in seiner Satire ab. Von hier aus ist daher allein ein ungefähres Bild von dem Charakter Molière's festzustellen.

C. Molière's Moral im Komischen.

In der Molièreausgabe von Moland wird Bd. IV, p. 51 über diese Frage gehandelt. Nachdem zunächst davon die Rede war, welche Gebiete Molière in den Rahmen seiner Lustspiele einbezieht, heisst es: «Pour juger la morale du poète comique il importe toujours de considérer le temps où il a vécu, de voir précisément la puissance qu'avaient alors ces enseignements (de la religion et de la morale), dont le sien est un peu la contre-partie. Plus le monde, où il parle, est fortement organisé dans le sens d'autorité, plus sa protestation a droit d'être énergique et audacieux. S'il vit au contraire dans une société où les pouvoirs légitimes sont mis en question, où le respect est effacé, où la révolte ne sait plus même où se prendre, faut d'avoir rien épargné, son rôle diminue infailliblement et il ne jouit plus des mêmes privilèges ni des mêmes licences. Or, entre l'époque où Molière écrivait et l'époque actuelle, existe une grande différence. Si nous ne tenons pas compte du changement qui s'est opéré dans les mœurs, nous trouverons que Molière favorise parfois trop décidément le libre esprit dans la famille, qu'il pousse trop vigoureusement à l'émancipation et qu'il gâte plutôt qu'il n'instruit la jeunesse. Mais au XVII siècle il était permis d'appuyer plus résolûment en ce sens. Les droits de la famille étaient entiers; on pouvait sans crainte signaler les abus que la force y engendrait. La société civile n'était en butte à aucune attaque. On comprend que le rire du poète comique fût plus franc, plus ouvert et qu'il ignorait les timidités et les pruderies que le temps présent lui impose».

Aber wir haben einen doppelten Molière zu unterscheiden, den Interpreten der massgebenden Faktoren im Zuschauerkreis seines Theaters und die Persönlichkeit Molière's. Da allein, wo seine Komödie der Tradition folgt, ist er nicht er selbst, sondern der durch die Schauspiel-

künste sein Leben erhaltende Komödiendichter; da, wo er sich in Gegensatz zur Zeit setzt oder unverstanden bleibt, er selbst. All' die Lockerheit, zu der er sich nach obiger Darstellung zu bekennen scheint, ist eine Seite seiner, Täuschung und Betrug erfordernden, über moralische Rücksicht sich hinwegsetzenden Intriguenstücke und solcher, die im Auftrag geschrieben wurden. Sie rechtfertigt aber auch die Unmöglichkeit ihrer Aufführung in der Zeit nach Molière wie in der Jetztzeit; sie repräsentieren den vergänglichen, den toten Molière, den die Beurteiler unserer Einleitung den unerreichbaren Molière nennen zu dürfen sich den Schein geben. Ob diese Stücke der Zeit Molière's sittlich geschadet haben, mag dahingestellt bleiben; freiere und feinere Sittlichkeit zu fördern waren sie jedenfalls nicht geeignet, wie es Molière's Zeit- und Sittenkomödien nach gewisser Richtung hin versuchten, jedenfalls ist es unmöglich, sie heute zu erneuern.

Hier und in den Charakterlustspielen dagegen vertritt Molière Recht und gute Sitte, Rechtschaffenheit, Aufrichtigkeit, Unverstelltheit, Rücksicht auf die andern, Liebe zum Nächsten; der häusliche Herd ist ihm heilig; die Familienrechte und -Pflichten dürfen nicht verletzt werden. Das beweisen «Tartuffe», in dem der Störer des häuslichen Friedens beseitigt wird; der «Don Juan», der gegen zuchtloses Treiben des Adels erbittert, der «Amphitryon», durch den unsittliches Treiben bis zum königlichen Hof hinauf doch wohl beleuchtet werden sollte. Auch ist im «Avare» die Absicht erkennbar, die verderbliche Wirkung zu schildern, die eine unvernünftige Leidenschaft, wie der Geiz, auf eine ganze Familie ausüben kann. Und Molière's Grundsatz war nicht nur «que la comédie instruise en divertissant» (Moland I, p. XII), sondern es sprach sich auch in seinen Komödien eigener Prägung sein Geist, eine Weltanschauung aus, nach der es für diese Welt ein Sollen giebt, nach der es Ideale zu verfolgen gilt, und nach der der fern von ihnen Wandelnde der humorvollen Nachsicht und des Mitleids teilhaft wird. In diesen Komödien lacht man nicht mehr brutal, nicht mehr höhnisch; man fühlt sich getroffen oder geistig aufgehellt, oder man wird mitleidig gestimmt, oder man lächelt, oder man empfindet eine herzliche Freude an den kleinen Selbsttäuschungen des Eigennutzes. Der Weg der Entwicklung der Komik begann beim Phantastisch-Komischen und endet bei der psychologischen Wahrheit; die Komödie begann mit dem Gelächter und endet mit dem Lächeln.

D. Zusammenfassung.

Und welches ist nun die Antwort auf die Frage, von welcher wir ausgegangen sind? Ist Molière, wie Autoritäten sagen, der unerreichbare und unerreichte Lustspieldichter aller Zeiten und Nationen? Zunächst ist es bedauernswürdig, dass man vor solche Fragen überhaupt gestellt wird. Sie sind immer nur das Produkt träger Geister, die nach der Formel verlangen. Warum wird die Frage nicht lieber so gestellt: Worin zeigt sich, dass Molière der unerreichte Lustspieldichter ist? Kann ein Entdecker vor der Entdeckung, die seinen Namen unsterblich gemacht hat, nicht etwa allerlei verfehlt, ein Forscher durch eine Einsicht alles

andere, was er versucht, vergessen gemacht haben? Genügt es nicht, wenn eine Leistung den grossen Mann bekundet; muss ihretwegen Alles, was er geschaffen, gross heissen? War das je so bei Künstlern oder bei Entdeckern, die doch geworden sind, was sie sind? Darum formuliere man die Frage so: «In welcher Hinsicht kann Molière der unerreichte und unerreichbare Komödiendichter heissen?

Diese Frage beantworten wir mit Nein und Ja. Nein, sagen wir in Beantwortung des ersten Teils; denn bis auf wenige Stücke, für die aber historisches Verständnis mitgebracht werden muss, sind seine Stücke lange schon veraltet; ihre Aufführung in der Gegenwart ist nicht mehr denkbar. Sie schliessen noch nicht alle Arten des Komischen ein, die wir kennen, verwenden in der Mehrheit die Mittel des Niedrigkomischen, in der Minderzahl die der höheren Komik. Molière ist mindestens erreicht worden in dem längst abgekommenen konstruierten Charakterlustspiel durch Regnard; er hat einen ebenbürtigen oder überlegenen Vertreter psychologischer Kunst schon in Marivaux gefunden.

Und doch auch «Ja» muss unsere Antwort in Bezug auf die zweite Frage lauten; denn es gibt nicht nur einen, sondern zwei Molière. Es gibt einen äusseren und inneren Molière, und den inneren Molière haben auch diejenigen, die vom ganzen Molière zu sprechen scheinen, während sie nur einen Teil von ihm kennen, im Auge, die ihn den unerreichten und unerreichbaren nennen, den sie aber nicht definieren, den wir daher dem Leser definieren müssen. Der äussere Molière mit seinen veralteten Werken ist gefallen; der innere Molière, sein unvergänglicher, vorwärts strebender Geist ist geblieben. Oder ist Molière in dem, was er in der Komödie vorgefunden und von dem Vorgefundenen aufgenommen hat, stehen geblieben? Nein, denn er ist von dem Phantastischen zum Realen, von der Konstruktion zur Beobachtung, von der moralischen Indifferenz zu gerechter Ausgleichung, von Uebermut und Spott zu Witz und Humor, vom Lachen zum Lächeln fortgeschritten.

Indem Molière nicht mehr nur darauf ausging, bei Vorführung menschlicher Verkehrtheit die in ausgelassenem Lachen oder brutalem Gelächter sich kundgebende grobsinnige Selbstbefriedigung des Zuschauers von alltäglichem Horizonte anzusprechen, sondern die grosse Skala von Tönen des lachenden, befriedigten Selbstgefühls bis zu dem mitleidigen, bedauernden Lächeln kennen lehrte, das der Misanthrope weckt, zeigte Molière den Weg, auf dem sich die Komödiendichtung zu der Höhe zu erheben vermöchte, auf der sie sich halten müsste, wenn sie auch für den Menschen von geläutertem Empfinden möglich bleiben sollte. Er wusste, dass die grobe Komik unvermeidlich ist, wo Verkehrtheit dem schlichten Verstande demonstriert werden soll, feinere aber da besteht, wo die Verkehrtheit zweifelhaft und eine ernste Frage wird, die der Dichter an den Zuschauer im selben Augenblicke stellt, wo er sich den Schein gibt, sein Selbstgefühl befriedigen zu wollen.

Dieser Molière ist es, den die Kenner seiner Hauptwerke und seine Lobredner im Auge haben, den strebenden Molière, der schliesslich der Komödie als einer Form sich bedienen lehrt, in der zu den Zeitgenossen die mildeste Menschlichkeit und edelste Gesinnung sprechen könnte. Der Leser Molière's verspürt es, dass dieser, sein Geist, sein Inneres, nachahmbar ist, und dass die Entwicklung der Kunstform der Komödie in der Richtung liegt, die er verfolgt hat. Er ist der erste grosse Seelenkündiger gewesen, der uns unsere menschlichen Schwächen unter

Scherzen erkennen lehrte, er hörte zuletzt auf, uns ihretwegen zu verlachen, er erregte in uns durch sein feines Lächeln den Wunsch und weist uns den Weg, sie abzulegen. Regnard hatte von Molière die Kunstmittel, aber er hatte nicht den Geist, den inneren Molière hat er nicht erkannt. Er hat sein Lachen, aber er hat nicht seine Katharsis. Marivaux hat die Psychologie der Komödie strenger gemacht, das Lachen durch das Lächeln verdrängt. Er ist so in zwei Punkten an das Ende der Entwicklungsfähigkeit der Komödie gelangt; aber er weist den Weg nicht weiter. Beide waren Künstler, Molière ist der Geist. Wer Molière liest, glaubt, dass sein Weg der richtige Weg der Komödie gewesen und dass sie sich auf ihm unendlich entwickeln kann.

Ob Molière erreichbar ist? Wer in seinem Geiste fortdichtet, den Menschen und nicht die Zeit erfasst, die gemütvolle Komödie verfolgt, die sittliche Tendenz im Auge behält und die psychologische Wahrheit nicht vernachlässigt, kann ihn erreichen, übertreffen.

Vita.

Ich, Wilhelm Oettinger, evangelischer Konfession, bin am 17. Juli 1869 in Fahrenbach (Baden) geboren. Nachdem ich die Volkschule in Plankstadt besucht hatte, wurde ich in die Höhere Bürgerschule in Schwetzingen aufgenommen, welche ich später mit dem Gymnasium in Mannheim vertauschte, das ich Herbst 1887 verliess, um zunächst in Heidelberg Theologie und später in Strassburg neuere Philologie zu studieren. Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten : Holsten, Hausrath, Merx, Wendt, Bassermann, Kneucker, Brandl, Gröber, Neumann, Müller, Schneegans. Allen diesen sage ich herzlichen Dank, vorzüglich aber Herrn Prof. Dr. Gröber, der mich in meinen Studien auf jede Weise gefördert, mir auch zu vorliegender Arbeit die erste Anregung gegeben und mir seine freundliche Hilfe nie versagt hat.
